DOI 10.20504/opus2017a2305

Passar dos limites?
Harmonias de mediante e repertório popular no Brasil

Sérgio Paulo Ribeiro de Freitas (UDESC)

Resumo: Harmonias de mediante (digamos, o acorde ou área tonal de Mi maior na tonalidade de Dó maior) são escolhas formais que agregam valor nas disputas que se operam nos domínios da música popular? Para pensar a questão são apresentados breves comentários analíticos que sinalizam que, estimadas como singulares e inovadoras, tais harmonias se destacam no plano tonal de choros e canções produzidas no Brasil ao longo do século XX. Relativizando as funções da mediante, e suas capacidades de sugestionar e ser sugestionada por outros elementos da composição e seu entorno, são citadas obras de personagens canônicos, tais como Anacleto de Medeiros, Pixinguinha, Jacob do Bandolim, Nelson Cavaquinho, Copinha, Canhoto da Paraíba, Custódio Mesquita, Vadico, Noel Rosa, Ary Barroso, Ismael Neto, Antônio Maria, Johnny Alf, César Camargo Mariano, Tom Jobim e Chico Buarque. Percebendo que entre obras e personagens, em perspectiva transnacional e transepocal, ressoa uma espécie de longa conversa, destaca-se como mote a canção *Vitoriosa* de Ivan Lins e Vitor Martins, pois nesta canção emprega-se a região de mediante justamente para ambientar o verso "Quero toda essa vontade de passar dos seus limites, e ir além, e ir além".

Palavras-chave: Mediante (acorde ou região). Harmonia Tonal. Teoria e crítica da música popular. Música popular no Brasil.

Cross the Line? Mediant Harmonies and Popular Repertoire in Brazil

Abstract: Are mediant harmonies (say, the chord or tonal area of E major in the C major key) formal choices that add value to the ongoing disputes in the field of popular music? In order to contemplate this issue, we present brief analytical commentaries that indicate that these singular and innovative harmonies stand out in the tonal plane of *choro* music and songs produced in Brazil throughout the 20th century. To relativize the function of mediants and their capacity to influence and be influenced by other compositional elements and surroundings, the current study cites the works of canonical musicians such as Anacleto de Medeiros, Pixinguinha, Jacob do Bandolim, Nelson Cavaquinho, Copinha, Custódio Mesquita, Vadico, Noel Rosa, Ary Barroso, Ismael Neto, Antônio Maria, Johnny Alf, César Camargo Mariano, Tom Jobim and Chico Buarque. By acknowledging the existence of a long conversation between works and characters within a transnational and trans-epochal perspective, we consider the piece *Vitoriosa* by Ivan Lins and Vitor Martins as a motto, since it employs the mediant region precisely to set up the verse "Quero toda essa vontade de passar dos seus limites, e ir além, e ir além" ("I want all this desire to go beyond your limits, and to go beyond, and to go beyond").

Keywords: Mediants (chord or region); tonal harmony; theory and critique of popular music; popular music in Brazil.

FREITAS, Sérgio Paulo Ribeiro de. Passar dos limites? Harmonias de mediante e repertório popular no Brasil. *Opus*, v. 23, n. 1, p. 104-146, abr. 2017.

Uma versão preliminar deste trabalho foi apresentada no XI Congresso da Associação Internacional para o Estudo da Música Popular, Seção Latino-americana, realizado em Salvador em outubro de 2014. O resumo expandido, intitulado *Passar dos limites: registros memoráveis das harmonias de mediante em repertório popular no Brasil*, foi publicado nas Atas do evento.

Submetido em 14/02/2017, aprovado em 02/04/2017.

Combinações harmônicas, conotações e valorações em repertório popular?

> Independente de hipóteses de miscigenação [...], a música nos mostra que não existe fusão total de seus elementos culturais, uma fusão que fosse capaz de diluir marcas e estruturas de origem e de estilos. Justamente por manter seus vestígios como poucos domínios de cultura, a música consegue ser manifestação do presente sem deixar de reportar-se, simultaneamente ao passado.
>
> Tiago de Oliveira Pinto (2001: 88)

De modo geral, a questão que se discute aqui pode ser recolocada assim: no âmbito da música popular harmônica e tonal, seria pertinente pressupor que combinações de acordes sugerem conotações? Tal questão convida outras: se tais combinações e conotações estão na cultura e possuem cultura, seria apropriado considerar que, também no âmbito das alturas – intervalos, acordes, áreas tonais e tonalidades –, os sentidos implicados não são propriamente inerentes e fixos? Tais conotações, ainda que imprecisas e fluidas, se encontram mais ou menos convencionadas? Focando o chamado nível *poiético* dessa produção popular seria possível admitir que, ao escolher acordes, os músicos não trabalham exclusivamente com relações abstratas e estritamente sonoras?

Então, e ainda um pouco mais, seria contributivo perceber que tais acordos aculturados, entre sons e sentidos, agregam distinção e prestígio em embates valorativos que se dão nos campos da música popular? Tais acordos interferem nas disputas por êxito e consagração, nas lutas pelo ingresso e permanência em instâncias legitimadoras, nas convergências e conflitos protagonizados por músicos, audiência, críticos, analistas, professores, escolas, associações, academias, franquias, estúdios, indústria, editores, produtores e demais agentes do meio musical?

Somando esforços a estudos que pensam respostas para questões assim, aborda-se aqui uma associação específica, a saber: aquela entre o versado anseio de passar dos limites e combinações de dispositivos tonais que, de diferentes maneiras, consolidaram-se como meios para a sugestão musical desse anseio. Mais precisamente, argumenta-se que, em certa medida e não de forma taxativa, a enunciação desse passar dos limites pode ser intensificada pelos efeitos harmônicos da mediante.

Como se sabe, o termo mediante permite diferentes entendimentos na teoria musical. Em sentido restrito, neste texto, entende-se “acorde de mediante” como um III grau maior em franco uso em tonalidade maior. Os termos “região” ou “área tonal” de mediante também são correntes, indicam que não se trata tão somente de um acorde, senão de um conjunto de notas e acordes funcionalmente relacionados ao acorde de mediante. Digamos: na tonalidade principal de Dó maior, a aparição do acorde de Mi maior (E, E7M, Mi jônico), ou também de notas e graus funcionalmente relacionados ao tom de Mi maior[1].

[1] Sobre diferentes termos, cifras, interpretações e referências acerca da mediante e sua posição no conjunto das vizinhanças de terceira que envolvem transformação cromática, cf. Freitas (2010: 219-264, 402-403, 406,

Vale ressalvar que nesta oportunidade não se traça um histórico desse passar dos limites, ou um como, quando e por que esse tipo de desejo penetrou nosso ser tornando-se uma espécie de necessidade moral que estimula e atormenta as subjetividades contemporâneas. Um anseio que, atualmente e no senso comum, aprendemos a alimentar e rememorar através de um florilégio de *slogans* que, com seus corolários, nos rodeiam e se prestam para diversos fins. *Slogans* persuasivos e potentes, e um tanto ingênuos ou cruéis como: *no limits; the only limits in your life are the ones you create with your mind; a curious mind knows no limits; love knows no limits;* com trabalho duro, não há limites; *breaking down barriers*; *disobey*; *dream*; vá além, etc. Também não se questiona aqui a validade dessa controversa ambição, por ora, dá-se por pressuposto que esse passar dos limites é algo consabido e pelo qual cultivamos elevada estima.

Acerca do "ir além" de Ivan Lins e Vitor Martins: ainda o efeito Beethoven? [2]

> A segunda seção [do 1º movimento da *Sonata "Waldstein"* de Beethoven] está em Mi maior, porque os tons mais proximamente aparentados que se necessitam para a construção modulatória de Dó maior [...] estão gastos.
>
> Theodor Adorno (Beethoven)[3]

Para localizar associações entre passar dos limites e harmonias de mediante em época recente, e já situar tais associações no cenário da música popular produzida no Brasil, vale reouvir a canção *Vitoriosa* de Ivan Lins e Vitor Martins[4]. Na segunda seção desta canção, gravada por Ivan Lins em Ré maior, encontramos um segmento que alcança a remota região de Fá♯ maior, a área tonal da mediante. Neste trecho (Fig. 1), os materiais musicais se combinam em uma ambiência contrastante que tanto é potencializada quanto potencializa os anseios da enunciadora: "Quero toda essa vontade / De passar dos seus limites / E ir além / E ir além..." [5].

701-704, 791-792).

[2] A expressão "efeito Beethoven" é uma alusão ao trabalho de Fischerman (2004).

[3] "La segunda sección está em Mi mayor, porque los tonos más estrechamente emparentados que se necesitan para la construcción modulatoria del Dó maior [...] están gastados" (ADORNO, 2003: 57).

[4] *Vitoriosa* foi lançada em 1985 no LP *Metamorfose* (Polydor - 826 020-1) de Verônica Sabino. Foi gravada por Ivan Lins no LP *Ivan Lins* (Som Livre -530.018) de 1986. Trata-se do décimo terceiro disco do artista, foi gravado no Brasil e nos EUA com produção de Max Pierre e Ivan Lins. A contracapa do álbum informa que os arranjos são uma criação coletiva de "A Famiglia", composta pelos músicos Ivan Lins (voz e teclados), Cláudio Lins (vocal infantil), Guilherme Dias Gomes (teclados), Heitor TP (guitarra), Paulinho Braga (bateria) e Will Lee (contrabaixo elétrico).

[5] Relativizando as capacidades da mediante, vale rememorar o entorno que amplificava tal "vontade de passar dos limites / e ir além...". Como se sabe, 1984 é o ano das "Diretas já" e 1985 é considerado o último dos 21 anos do regime militar no Brasil e, com a eleição de Tancredo Neves, também o primeiro ano de uma "Nova República". E tais contingências afetavam e eram afetadas pela MPB. Pela estagnação econômica e uma inflação descontrolada, a época é lembrada como a "década perdida", circunstância que impactava a indústria do disco no Brasil. É também nesta década que Ivan Lins procura ultrapassar os limites do mercado nacional e consolidar carreira internacional. Destaca-se, entretanto, a repercussão da canção *Vitoriosa* em *Roque Santeiro*, telenovela de Dias Gomes e Agnaldo Silva que, enfim superando a censura, foi exibida pela Rede Globo entre 1985 e 1986. Nesta telenovela, *Vitoriosa* foi tema de Lulu, personagem interpretada por Cássia Kiss que, na trama, enfrentava questões de gênero que intensificavam e eram intensificadas pela canção. A ligação entre o

Fig. 1: A passagem na área tonal da mediante (Fá♯ maior) em *Vitoriosa*, Ivan Lins e Vitor Martins, 1985.

Observa-se então uma espécie de imbricação entre sons e conotações. Matizando a sugestão de superação, o verso "vontade de passar de seus limites" ressoa sob um desenho melódico cromático harmonizado por uma preparação harmônica (a progressão popularmente conhecida como "ii-V") que sugere um ir adiante. A partir daí os limites diatônicos de Ré maior são efetivamente ultrapassados, pois os seis sustenidos do segmento vão além daqueles dois regularmente preconizados pela armadura de clave. Num jogo de negações ao diatonismo principal, a palavra "limites" repousa sobre a nota Lá♯, nota acidentária harmonizada como 5ª justa de um acorde que, no tom de Ré maior, é algo extraordinário: D♯m. A canção parece indagar: como chegamos aqui? Qual é o limite da tonalidade de Ré maior? Quando, em primeira vez, ouvimos a sílaba forte da palavra "além", a melodia prolonga a nota Dó♯, nota aparentemente diatônica (a sensível do tom principal), que aqui está falseada como a 5ª justa de um F♯7M. Uma remota tônica? Sim, o vitorioso I grau da região de mediante[6].

teledrama de Lulu e o enlevo lírico de *Vitoriosa* ganhou reforço também em um sugestivo videoclipe, protagonizado por Ivan Lins e Cássia Kiss, exibido no programa Fantástico.

[6] Com vasta produção, antes e depois de *Vitoriosa*, Ivan Lins e seus parceiros vêm lançando canções que apresentam diversas imbricações entre versos e harmonias de mediante. Numa amostragem parcial, e considerando que a região de mediante na canção *Madalena* será mencionada adiante, vale apontar alguns outros casos: Lançada em 1979, em Si maior, a canção *Velas içadas* de Ivan Lins e Vitor Martins traz os versos "Nunca ficou à deriva / Nunca sofreu um naufrágio / Nunca cruzou com piratas e aventureiros / Nunca cumpriu o destino das embarcações" na área tonal de mediante (D♯:). Lançada em 1980, a canção *Arlequim desconhecido* de Ivan Lins e Vitor Martins, com a segunda parte predominantemente em Ré maior, ambienta as indagações "Quem terá encarnado a sua alegria?" e "Quem terá a ousadia que tem o palhaço?" na área tonal de mediante (F♯:). Lançada em 1980, em Lá maior, a canção *Novo tempo* de Ivan Lins e Vitor Martins prolonga a última vogal (do verso final "Que se deixa de herança") na região de mediante (C♯:). Lançada em 1981, em Ré maior, a canção *Daquilo que eu sei* de Ivan Lins e Vitor Martins ambienta os versos "Ah, eu usei todos os sentidos / Só não lavei as mãos / E é por isso que eu me sinto / Cada vez mais limpo" na região de mediante (F♯:). Lançada em 1981, em Fá♯ maior, a canção *Lembrança* (*Love Dance*) de Ivan Lins, Gilson Peranzzeta e Vitor Martins traz os versos "Fica na carne, nos ossos e no coração" na região de mediante (A♯:). Lançada em 1983, em Ré maior, a canção *Depois dos temporais* de Ivan Lins e Vitor Martins sublinha a palavra "espaço" (do verso

Na cultura tonal, em diversos cenários, seja no repertório ou na esfera dos discursos sobre a música, sabe-se que esse tipo de associação entre sons e sentidos possui precedentes ilustres. No campo da música de concerto, uma das ocorrências mais comentadas é a passagem de Dó maior para Mi maior no primeiro movimento da *Sonata Waldstein*, a *Sonata para piano* nº 21, op. 53, escrita por Beethoven entre 1803 e 1804: "a famosa passagem [...] tem sido corretamente considerada como um importante passo de Beethoven em direção ao que Tovey chamou de 'travessia do Rubicão'" (DRABKIN, 1996: 218). Nos dicionários lemos que a expressão "atravessar o Rubicão" tem sentido de decisão revolucionária, ação arriscada e sem volta de ato de insubordinação e enfrentamento e, em sua análise, o musicólogo britânico Donald Tovey (1875-1940) evoca a metáfora para destacar que tal combinação tonal (Mi maior em Dó maior) é uma espécie de limítrofe entre a era da harmonia moderna (*grosso modo*, séculos XVII e XVIII) e a era da harmonia contemporânea (século XIX em diante)[7].

Esta culta menção visa assinalar que, "gradualmente" – com a aceitação do "mito imprescindível que é a supremacia de Beethoven", com o processo de "deificação de Beethoven" (ROSEN, 1987: 15) e com a consolidação da tese de que Beethoven representa "uma espécie de ponto fixo contra o qual momentos anteriores ou posteriores da história musical serão julgados" (JAMESON apud WISNIK, 1989: 227) –, observa-se que, "residualmente", uma espécie de distinção de mérito vincula-se ao emprego dessa travessia: harmonias de mediantes são sinais de gênio?

Duas noções aqui destacadas – gradual e residual – importam numa argumentação acerca dos significados e valores associados aos sucessos da mediante em repertório popular. O "residual", conforme Williams (1979: 125), "por definição, foi efetivamente formado no passado, mas ainda está vivo no processo cultural, não só como um elemento do passado, mas como elemento efetivo do presente". Contudo, sob certos aspectos, segundo Williams o elemento residual pode também ser depreciado pela cultura dominante. Assim, considerando que "um elemento residual cultural fica, habitualmente, a certa distância da cultura dominante efetiva", vamos notar que sim, a velhas mediantes ainda estão vivas, mas, enquanto sucesso indisfarçavelmente harmônico e tonal, são também rechaçadas como trucagem banal e apelativa por instâncias da cultura que se fortalecem na defesa de outros valores.

O "gradualismo", conforme Meyer (2000: 258-281), é um fator que, silenciosamente, se mostra determinante nos processos de transformação que a tonalidade harmônica enfrentou. E que, em campo popular, em alguma medida, ainda enfrenta. Para Meyer, tais processos de transformação – associados aos elementos musicais que, como as mediantes, receberam o prestigioso valor de novidade, diferença, superação, originalidade, invenção,

final "Só havia, só havia azul espaço") e, em subsequência, traz também um interlúdio instrumental na região de mediante (F♯:). Lançada em 1984, em Fá maior, a canção *Juntos* de Ivan Lins e Vitor Martins, a partir da palavra "olhos" (no verso "Pela intuição dos olhos") e ao longo do verso "Pela aflição dos sábios" transita pela área tonal da mediante (A:). Lançada em 2000, em Ré maior, a canção *Instante eterno* de Ivan Lins, Moacyr Luz e Aldir Blanc ambienta o verso "Distâncias de um lugar" na região de mediante (F♯:).

[7] Como se sabe, Rubicão é um riacho ao norte da península itálica que ficou conhecido pelo fato de que as leis da antiga República Romana, evitando riscos à estabilidade do poder central, proibiam qualquer general romano de atravessar tal curso d'água acompanhado de suas tropas. Quando, em perseguição a Pompeu, Júlio César atravessou o Rubicão, em 49 a.C, violou a lei e tornou inevitável o conflito armado. César teria então proferido a famosa frase "*Alea iacta est*" (a sorte está lançada). E diz a lenda que César parecia indeciso ao se aproximar do riacho atribuindo a decisão de atravessar o limite a uma aparição sobrenatural. Assim, a expressão "atravessar o Rubicão" passou a ser usada para referir-se a uma decisão arriscada e irrevogável.

etc. – respeitam uma espécie de princípio reformista negociado. No gradualismo as mudanças são progressivas e contínuas, sem rupturas completas perpassam períodos relativamente longos e se dão em vários âmbitos e lugares ao mesmo tempo. Segundo essa percepção, o gradualismo que forja a tonalidade harmônica produz invenções que, sintomaticamente, não são privativas, não são frutos exclusivos de rompantes individuais. Tais atualizações ocorrem sim, contando com assimétricos níveis de intervenção, na participação ativa de muitos. Meyer argumenta que, tanto na natureza quanto na cultura, gradualismo é uma espécie de fé constante no progresso beneficioso, uma crença na mudança por incrementos que vê a evolução como algo natural e necessário e não artificial e arbitrário.

Com isso, o caso "*Waldstein*" chama atenção para um efeito importante: mesmo no âmbito da inefável música instrumental – poética que, sem palavras, apresenta desafios específicos para a crítica, apreensão e validação de elos entre sons e sentidos –, a associação entre passar dos limites e harmonias de mediante pode se deixar notar.

Passar dos limites e música popular instrumental? Harmonias de mediante no choro

Se acreditarmos que, como se diz que Villa-Lobos dizia, "o choro é a alma musical do povo brasileiro"[8], e se o propósito aqui é argumentar que as harmonias de mediante possuem lugar tão sutil quanto requintado na música popular produzida no Brasil, é oportuno comentar algo acerca da ocorrência de tais harmonias neste domínio. A perspectiva deste comentário, contudo, é bastante parcial, posto que aborda aspectos que se observam na articulação de apenas três condicionantes.

Uma condicionante é a hipotética temática que move a presente reflexão, e que aqui pode ser redita assim: o emprego das harmonias de mediantes é uma qualidade formal que, percebida como escolha musical singular, engenhosa e complexa, agrega valores artísticos, simbólicos,

[8] Não é fácil firmar a procedência desta frase atribuída a Villa-Lobos (cf. DINIZ, 2003: 11; 2008: 29). Sabe-se de uma colocação, algo semelhante e atribuída a Villa-Lobos que, com tais termos, refere-se ao jovem Ernesto Nazareth. Em nota, Almeida (1926: 45) informa que foi o crítico musical José Rodrigues Barbosa (1857-1939) quem ouviu e "repetiu o louvor" de Villa-Lobos: "Ernesto Nazareth é a verdadeira encarnação da alma musical brasileira; ele transmite, na sua índole admirável, espontaneamente, as emoções vivas de um determinado povo, cujo caráter, acentuadamente místico, ele representa tipicamente em sua música". Vale notar que o "Um século de música brasileira" de Rodrigues Barbosa, publicado no jornal *O Estado de S. Paulo* em 1922, foi reconstituído por Castagna (2007) e neste texto o termo "alma" é recorrente (em expressões como "alma de artista", "moléstia de alma", "alma do consciencioso mestre alemão [Segismundo Neukomm]", "alma poética do povo [brasileiro]", "alma nacional", "alma brasileira", "alma da nossa terra", "alma alemã [Lessing, Goethe, Schiller e Wagner]", "alma primitiva", "uma alma que se evola como o perfume do rosal [Glauco Velásquez]", etc.). Também não é simples precisar e generalizar sentidos e conotações que os termos "alma" e "choro" podem alcançar na voz de Villa-Lobos. O termo "alma" – que como lembra Reese (1989: 39) encontra-se correlacionado aos assuntos musicais ao menos desde o *Acerca da alma* de Aristóteles – é consabidamente escorregadio, mas com o auxílio de Travassos podemos perceber que seu emprego, nesse contexto, diz respeito a uma das principais "proposições" que integram os ideários nacionalistas: "a música expressa a alma dos povos que a criam" (TRAVASSOS, 2000: 33). Neste sentido, seguindo a sugestão de Castagna (2003), vale recuperar a concepção de "alma nacional" que perpassa capítulos como "O Romantismo na música brasileira" e "Tendências da música brasileira" em Almeida (1926). Por fim, convém observar que ao reouvir e reler as pautas do *Chôros nº 5*, dito *Alma brasileira* e escrito para piano solo por Villa-Lobos na década de 1920, encontramos uma artesanalidade musical bastante diversa dessa que sustenta o tipo de choro (Figs. 2 e 3) que se comenta na presente oportunidade.

econômicos e sociais nas disputas entre obras e agentes que operam nos domínios do choro? Outra condicionante, que de maneira ampla se articula com tal reflexão acerca do valor da mediante, diz respeito ao fato de que o choro toma parte nas diferentes manifestações da cosmopolita música popular que amadurece ao longo dos séculos XIX e XX, ou seja, consabidamente, o choro integra um denso "processo construído por histórias compartilhadas e por intercâmbios culturais transnacionais" (MAGALDI, 2013: 82). O terceiro fator, em princípio mais palpável, é a condição de que no choro, assim como na sonata beethoveniana, lidamos preponderantemente com "música que prescinde das palavras" (MEYER, 2000: 257).

Entrelaçando tais condicionantes – o estimado valor das harmonias de mediante, as interações cosmopolitas na música popular e a peculiaridade da música instrumental – é possível notar que, também no domínio do choro, ressoam resíduos de um denso e influente modo de pensar que, em campo musicológico, é conhecido como a "ideia de música absoluta" (DAHLHAUS, 1999). Tal distinção, como se sabe, refere-se a uma versada noção que, a princípio, esteve voltada para a concepção e a valoração da música de arte europeia produzida, de modo geral, desde os finais do século XVIII e que assumiu papel transcendental entre os românticos. Pois, para os românticos, "desligada de textos, programas e funções sociais específicas, [a música instrumental] era a mais sublime das artes", aquela que "teria a força de produzir expressão sem representação, expressão sem aderência a sentimentos específicos e determinações empíricas, expressão do que aparece quando as palavras silenciam" (SAFATLE, 2014: 385). E aqui, em breve aparte, com o obrigatório interlúdio de Rosen (2000: 337-360), importa frisar uma espécie de antonomásia que se estabelece entre mediantes e a imaginação musical dessa geração romântica. Tais "correspondências de terceira" (LA MOTTE, 1993: 155) se sobressaem, tanto que Tischler (1958: 95) destaca as "mediantes cromáticas", incluindo o III grau maior em tonalidade maior, como "uma faceta musical do romantismo". Em sentido semelhante, para distinguir a harmonia romântica, Karg-Elert (2007: 203) propôs a expressão "*Mediantenstil*", o estilo-mediante. E Kurth (1968:178) caracterizou o período como "*das Zeitalter der Terzen*", a idade das terças.

Então, já contando com a "nova força das relações de mediante" (ROSEN, 2000: 337), no cerne da ideia romântica de música absoluta, considera-se que "no quadro de honra da música, forjado a partir de Beethoven e dado como modelo para a leitura tanto da história anterior quanto da posterior, os gêneros que tendem a abstração [...] são superiores aos claramente funcionais". Com isso, os gêneros musicais "que renunciam expressamente a qualquer função que não seja a escuta [...] são mais elevados e profundos do que os outros" [9] (FISCHERMAN, 2004: 26, tradução nossa). Dentre os vestígios dessa ideia de música absoluta que, em alguma medida, se embaraçam no mundo da música popular instrumental, destaca-se que a composição sem palavras opera com qualidades intrinsicamente musicais que atestam uma suposta autonomia. Com Waizbort (2006: 188) lembremos que, no entender de Richard Wagner – personagem a quem se credita a expressão "música absoluta" –, precisamos "admitir que a essência da música instrumental mais elevada consiste em exprimir em sons aquilo que não pode ser dito em palavras". E, com Meyer (2000: 322), lembremos que o "elevado prestígio da música instrumental" está associado ao argumento de que "a meta da arte é a expressão do 'espírito', liberado do

[9] "En el cuadro de honor de la música, forjado a partir de Beethoven y desplegado como paradigma con el cual leer la historia anterior tanto como la posterior, los géneros que tienden a la abstracción [...] son superiores a los claramente funcionales y, dentro del universo de la tradición escrita y académica, los que prescinden expresamente de cualquier función que no sea la escucha [...] son más elevados y profundos que los otros" (FISCHERMAN, 2004: 26).

corpo e puro". Tais teses se fundem ao entendimento de que a música instrumental pode ser considerada "pura", pois "parece independente das referências externas e das convenções da linguagem". Datando esse valor estético e sociocultural, Meyer recupera uma passagem, da década de 1830, da lavra do musicólogo e educador alemão Gustav Schilling:

> A arte romântica brota do intento do homem em transcender a esfera da cognição, em experimentar coisas mais elevadas, mais espirituais, e sentir a presença do inefável. Nenhum material estético é tão apropriado para a expressão do inefável como o som, a matéria da música. [...] O âmbito próprio da música verdadeira só começa ali onde acaba a palavra[10] (SCHILLING apud MEYER, 2000: 322, tradução nossa).

Dessa noção de insubmissão da música instrumental ao que lhe é externo e da crença em sua irredutível intraduzibilidade decorrem idealizações de vagueza e indeterminação. Valores da expressão inefável que favorecem a identificação dessa música, estimadamente autônoma, incorpórea e indescritível, com afirmações de *senso comum* acerca de noções suprassensíveis como alma, essência, sentimento nacional e verdade[11]. Sob o sugestivo mote "o efeito Beethoven", Fischerman sintetiza interações e homologias entre a música popular urbana e a ideia de música absoluta que, de modo geral, podemos tomar emprestadas para a apreciação do choro absoluto: "nessa forma de conceber a arte [...] são essenciais os valores de autenticidade, complexidade contrapontística, harmônica e de desenvolvimento, somados à expressão de conflitos e a dificuldade na composição, na execução e, inclusive, na escuta"[12] (2004: 27, tradução nossa). Então, nesse ranqueamento da artisticidade das músicas conforme seu "nível de dificuldade e abstração", pesa também uma

> hipotética (e ilusória) escuta atenta do receptor, que, até os inícios do século XX, havia sido privativa de um conjunto de músicas de tradição ocidental e escrita e que fixava, por sua vez – e dialeticamente se articulava a partir de – formas de circulação particulares, como o concerto público, fundamentalmente. Durante o século XX, tanto estas normas de valor como suas modalidades de circulação não só se estenderam para tradições populares, mas também

[10] "El arte romántico brota del intento del hombre por transcender la esfera de la cognición, por experimentar cosas más elevadas, más espirituales, y sentir la presencia de lo inefable. Ningún material estético está mejor provisto para la expresión de lo inefable que el sonido, la materia de la música. [...] El ámbito propio de la música verdadera sólo empieza allá donde se acaba la palabra" (SCHILLING apud MEYER, 2000: 322).

[11] Nas temáticas afetas ao prestígio da música instrumental vale notar, com Meyer, que no denso programa do romantismo europeu toda a linguagem estava sob suspeita. Naquele cenário, na viragem do século XVIII para o XIX, de embates entre concepções aristocráticas e burguesas, as diferenças de linguagem (fala, pronúncia, escrita, vocabulário, conhecimentos de línguas estrangeiras, etc.) eram percebidas como intransponíveis sinais de distinção entre classes sociais e os músicos, mesmo os atualmente chamados de "eruditos", de modo geral, estavam entre os "menos educados" a serviço da culta aristocracia. Com isso, argumenta Meyer (2000: 257-258) a depreciação da linguagem teve consequências especialmente importantes para a música, propiciando o ponto de vista de que a música era a arte exemplar, nas influentes palavras de Robert Schumann: a "linguagem mais universal, que incita a alma", posto que a "alma se sente à vontade com essa linguagem". Meyer acrescenta que talvez o mais importante impacto dessa desvalorização da linguagem tenha sido a notável mudança que se produziu no âmbito da estética e da teoria musical: "a mudança de um modelo conceitual derivado da linguagem" para um outro, já "baseado no crescimento orgânico".

[12] "En esa forma de concebir el arte [...] son esenciales los valores de autenticidad, complejidad contrapuntística, armónica y de desarrollo, sumados a la expresión de conflictos y a la dificultad en la composición, en la ejecución e, incluso, en la escucha" (FISCHERMAN, 2004: 27).

> possibilitaram, tomando-as como pontos de partida, a constituição de novos gêneros [...] A nova música *para escutar* já não era (ou era cada vez menos) produzida pelos compositores clássicos, [...] mas sim outra que foi alcançando altíssimos níveis de sofisticação e refinamento a partir das tradições que vinham de migrações e equívocos, de praças e bordéis, de bailes e funerais [13] (FISCHERMAN, 2004: 27, tradução nossa).

Com esse mínimo pano de fundo[14], podemos seguir considerando que, em se tratando de mediantes no choro, talvez a passagem mais lembrada seja mesmo aquela do revolucionário *Lamentos* de Pixinguinha (Fig. 2)[15]. *Lamentos* tem datação movimentada: ao que se diz, surgiu em 1920 por circunstância de um lamentoso episódio de discriminação racial publicamente imposto a Pixinguinha e seus companheiros no grupo "Os Oito Batutas"[16]. Em 1928 deu-se a primeira gravação e em 1962 surgiram os versos de Vinícius de Moraes.

Reouvindo *Lamentos* em Ré maior, as notas e acordes de Fá♯ maior se acham a partir da quarta quadratura (compassos 13 a 16 na Fig. 2), ao momento em que o poeta dispôs os versos: "Mas, olha, o meu tormento é tanto que eu vivo em prantos..." e adiante, na repetição do trecho, "Tem dó, tem dó de mim, porque estou triste assim..."[17]. Note-se o jogo de contrastes: após o extraordinário passo de terça maior ascendente, entre o tom principal (D:) e a região de mediante (F♯:), acordes em corriqueiras progressões por quintas justas descendentes assumem tanto a confirmação da nova área tonal quanto a recondução ao tom principal.

---

[13] "hipotética (e ilusoria) escucha atenta del receptor, que, hasta los comienzos del siglo XX, había sido privativa de un conjunto de músicas de tradición occidental y escrita y que fijaba a su vez – y dialécticamente se articulaba a partir de – formas de circulación particulares, como el concierto público, fundamentalmente. Durante el siglo XX, tanto esas normas de valor como sus modalidades de circulación no sólo se extendieron hacia tradiciones populares sino que posibilitaron, tomándolas como punto de partida, a constitución de nuevos géneros [...] La nueva música *para escuchar* ya no era la producida por los compositores clásicos (o lo era cada vez menos) sino otra que fue alcanzando altísimos niveles de sofisticación y refinamiento a partir de tradiciones que venían de migraciones y equívocos, de plazas y burdeles, de bailes y funerales" (FISCHERMAN, 2004: 27).

[14] Sobre a ascensão e declínio da noção de música absoluta e seus impactos nos campos da música popular, cf. Tagg e Clarida (2003: 11-92). Sobre música absoluta e a teoria da harmonia, cf. Freitas (2012).

[15] Considerando os comentários de Rezende (2014: 47), observa-se que o adjetivo "revolucionário" decorre do capítulo "Carinhoso e Lamentos, revolução no choro" de Cazes (1998).

[16] Em entrevista a Koidin (2011: 34), Altamiro Carrilho narra o episódio: numa homenagem promovida por Assis Chateaubriand, Pixinguinha e os Batutas foram barrados na entrada de um "hotel famoso aqui no Rio de Janeiro", pois os porteiros cumpriam a ordem: "Negros devem entrar pela porta dos fundos". Evitando aumentar o conflito, o "grande homenageado" teria repetido expressões conciliadoras como: "Eu lamento, todos lamentam". Na saída do evento, Donga provoca Pixinguinha: "por que você não escreve um choro com esse nome?". Surge então o *Lamentos* e Altamiro sugere: "No choro você percebe que a melodia é triste".

[17] Os comentários acerca dos versos de *Lamentos* são esparsos, ora tendem a ressaltar sua maior ou menor adequação aos méritos intrinsicamente musicais do choro, ora procuram considerar as circunstâncias externas que levaram ao surgimento de tais versos. Para Altamiro Carrilho, "a letra não tem nada a ver com a história da música" (KOIDIN, 2011: 34). Cazes nota que Vinícius "mudou o título" para *Lamento* e argumenta que o poeta se portou de maneira bastante "respeitosa" adicionando "duas letras" apenas na primeira parte e "nenhuma na segunda, porque essa segunda parte realmente seria muito difícil de ser cantada sem pausa, não funcionaria" (CAZES, 2008: 176). Homem e La Rosa (2013: 42) registram que os versos surgiram por ocasião da produção do longa metragem *Sol sobre a lama* dirigido por Alex Viany, lançado em 1963. Viany "convidou Vinícius e Pixinguinha para, juntos comporem a trilha" e teria sido assim, dessa demanda cinematográfica, que o poeta e o músico se tornaram parceiros. Para este filme, cinco composições de Pixinguinha ganharam versos de Vinícius: *Mundo melhor*, *Iemanjá*, *Samba fúnebre*, *Sozinha* (a valsa *Seule*), e este *Lamento*, choro canção associado à personagem Jurami interpretada pela jovem atriz baiana Gessy Gesse.

Fig. 2: A passagem na área tonal da mediante (Fá♯ maior) no choro *Lamentos*, Pixinguinha, 1920.

Quanto ao uso dessas harmonias no repertório do choro, *Lamentos* não é caso isolado, como procuram ilustrar as reduções analíticas esboçadas na Fig. 3 que, comparativamente, reúne outros casos memoráveis. Uma ocorrência que cedo se destaca encontra-se em *Santinha*, *schottisch* de Anacleto de Medeiros (1866-1907), maestro, compositor, instrumentista e professor considerado "um dos pilares do Choro" e "o grande introdutor do sotaque brasileiro na *schottisch*" (CAZES, 1998: 27). Recentemente publicada em Sol maior (SÈVE; SOUZA; DININHO, 2009-2011: v.1, 176-177)[18], na terceira parte de *Santinha*, já no tom da subdominante (Dó maior), na terceira quadratura (compassos 9 a 12 na Fig. 3a), encontra-se um breve segmento com notas e acordes claramente vinculados aos 4 sustenidos da "indireta, mas próxima" (SCHOENBERG, 2004: 91) região de mediante: Mi maior.

Recuperando que tais sucessões "não eram consideradas possíveis no antigo sistema da harmonia, embora ninguém possa negar que o ouvido as receba como pertencentes ao mesmo tom" (RIEMANN, 1908: 796)[19], estas quadraturas de *Santinha* (Fig. 3a) e *Lamentos* (Fig. 3b) oportunizam notar que: nesses casos de acentuada mudança de diatonismo – os acidentes ocorrentes da mediante em brilhante diferença com as notas e acordes naturais do tom principal –, encontrar uma melodia que não prejudique a fluente dicção musical do estilo ou, no caso, a chamada "musicalidade chorística, o jeitão de fazer o choro" (CAZES, 2008: 177), é um desafio que não se supera facilmente. As saídas clássicas, por assim dizer, sugerem apoiar os gestos melódicos que ganham destaque em momentos determinantes da forma nas notas em comum entre as duas áreas tonais envolvidas. Ou seja: nas notas $\hat{3}$, $\hat{6}$ e $\hat{7}$ do diatonismo de saída (notas Mi, Lá e Si em Dó maior) que correspondem às notas $\hat{1}$, $\hat{4}$ e $\hat{5}$ da vindoura área tonal da mediante (notas Mi, Lá e Si em Mi maior). Em ambas as passagens (Fig. 3a e 3b), observa-se que, para a consecução do efeito de "troca de cor de uma nota central" (LA MOTTE, 1993: 157), as melodias de *Santinha* e *Lamentos* elegem a nota Si natural; nota de permeio, ou nota pivô, com instável função sensível no tom principal ($\hat{7}$ em Dó maior) e que, ao trocar de cor, se faz ouvir como estável nota justa da região mediante ($\hat{5}$ em Mi maior).

Um amenizador que favorece a fluência do discurso musical é a escolha de notas e acordes comuns em algum ambiente diatônico transitório. Assim, nos compassos que antecedem a mediante, tanto em *Santinha* quanto em *Lamentos*, o acidente ocorrente Sol♯ se insinua aos poucos:

[18] Em estudo sobre a produção de Anacleto de Medeiros, Souza (2002: 36) informa que, nos arquivos da Banda do Corpo de Bombeiros do Rio de Janeiro, corporação musical intimamente relacionada ao trajeto musical de Anacleto, a partitura de *Santinha* está em Mi♭ maior, com sua terceira parte em Lá♭ maior.
[19] "The successions, in the sense of one key is not possible according to the older system of harmony, although no one could deny that the ear receives it as such" (RIEMANN, 1908: 796).

antes de se firmar como $\hat{3}$ de Mi maior, se faz ouvir como nota sensível que prepara Lá menor, acorde ou área tonal transitória, com claras afinidades diatônicas no tom principal (tônica relativa, o vi grau em Dó maior) e também com afinidades funcionais, por mistura modal, com a região mediante (Lá menor é subdominante menor, o iv grau em Mi maior)[20]. Em suma, também aqui, há um engenhoso arranjo de contrários complementares: melodicamente, a nota Si surge como inquietação ($\hat{7}$) que se acomoda em equilíbrio justo ($\hat{5}$). Enquanto que o pivô, Lá menor, surge como harmonia corriqueira (vi grau) que se transforma em harmonia excêntrica (iv em tonalidade maior).

a) *Santinha*
Anacleto de Medeiros
(anterior a 1907)
[terceira parte]
E C#m F#m B7 E Am
... C: III (V/vi) vi ...
E: I vi ii V I (V/IV) iv

b) *Lamentos*
Pixinguinha
c. 1928
[primeira parte]
E C#m F#m B7 E7 A7 D7 G7 C
... C: III (V/vi) (V/ii) (V/V) V I ...
E: I vi ii V (V/IV)

c) *Doce de Coco*
Jacob do Bandolim
c. 1951
[segunda parte]
E C#m F#m B7 E A7 Dm D7 G7
... C: III (V/ii) ii (V/V) V ...
E: I vi ii V I

d) *Noites Cariocas*
Jacob do Bandolim
c. 1957
[segunda parte]
E C#m F#m B7 E G7 C
... C: III V I ...
E: I vi ii V I

Fig. 3: Ocorrências de harmonias de mediante em distintas passagens no repertório do choro (primeira parte).

[20] Sobre o emprego desta harmonia pivô – a correspondência entre o vi grau da tonalidade principal e o iv grau da região mediante – na *Sinfonia "Trágica"* de Franz Schubert, cf. Freitas (2010: 243)

e) *Caminhando*
Nelson Cavaquinho
e Norival Bahia
c. 1958

f) *Tua Imagem*
Canhoto da Paraíba
(Copyright 1977)

g) *Será que é isso?*
Copinha
(anterior a 1984)

h) *Samambaia*
César Camargo Mariano
c. 1981

Fig. 3: Ocorrências de harmonias de mediante em distintas passagens no repertório do choro (segunda parte)[21].

Dentre os casos mais ou menos agrupáveis que podemos reouvir nas rodas de choro, não se pode deixar de mencionar os tradicionais ou canônicos choros de Jacob do Bandolim[22]. Destaca-se então, na Fig. 3c, a breve aparição da área tonal de Mi maior, mediante de Dó

[21] Para fins de argumentação, as passagens na Fig. 3 foram representadas em Dó maior. As datas são aproximadas, ora indicam o *copyright* e ora indicam a suposta primeira gravação da obra. As pautas, em tonalidades costumeiras, podem ser consultadas em Sève, Souza e Dininho (2009-2011).
[22] Sobre "O problema da tradição na trajetória de Jacob do Bandolim", cf. Rezende (2014).

maior, nos compassos 13 e 15 da segunda parte de *Doce de coco* [23]. E, na Fig. 3d nota-se o contraste entre Dó maior e Mi maior nos compassos 13 e 15 da segunda parte de *Noites cariocas* [24].

Outro choro que por diversos méritos goza de considerável prestigio nesse repertório é o *Caminhando* de Nelson Cavaquinho e Nourival Bahia. Como se vê na Fig. 3e, lembrando o que ocorre em *Lamentos*, *Doce de coco* e *Noites cariocas*, justamente ao início da quarta quadratura (comp. 13), ouvimos a similar reinterpretação da nota Si natural: novamente a $\hat{7}$ de Dó maior ressoa como $\hat{5}$ de Mi maior, a área tonal de mediante se insinua brevemente e vai perdendo vigência quando se alcança o compasso 15.

Prosseguindo, a Fig. 3f esboça o sucinto estabelecimento da região de mediante nos compassos 7 e 8 da segunda parte de *Tua imagem*, choro da lavra do compositor e violonista Canhoto da Paraíba (Francisco Soares de Araújo, 1926-2008)[25]. E a Fig. 3g mostra que algo comparável, ainda que numa elaboração mais meandrosa, pode ser localizado nos compassos 6 e 7 da primeira parte de *Será que é isso?*, choro do compositor e flautista Copinha (Nicolino Copia, 1910-1984).

Para arrematar esta mini antologia de mediantes no choro, a Fig. 3h registra traços de um processo de "criação de algo novo [...] a partir de formas mais antigas" (SHUKER, 1999: 24). Trata-se de um trecho de *Samambaia* de César Camargo Mariano. Entre o choro, o samba jazz e a produção instrumental pós bossa nova, *Samambaia* foi lançada em 1981, em disco homônimo (LP, Álbum, EMI-Odeon 31C 064 422895), com César Camargo Mariano ao piano elétrico e Hélio Delmiro ao violão Ovation, na tonalidade de Dó maior. Em contraste, a primeira quadratura da seção B de *Samambaia* está ambientada meio tom acima, na área tonal de Ré♭ maior – a região napolitana que também abre as seções B de canções célebres como a balada *Body and Soul* escrita por Johnny Green em 1930 ou o samba bossa-nova *Garota de Ipanema* lançado por Tom Jobim e Vinícius de Moraes em 1962. As próximas duas quadraturas (compassos 5 a 11 da seção B de *Samambaia*) se articulam basicamente sobre o ambiente da mediante: Mi maior. Reconhecer tais combinações de acordes e regiões (e também os giros melódicos e outros recursos musicais não comentados nesta oportunidade), convida notar como em *Samambaia* ressoa uma espirituosa conversa entre César Camargo Mariano e mestres que circundam sua história de vida[26].

---

[23] Sobre a breve duração de uma estranha área tonal que se mistura ao diatonismo principal, Schenker – um teórico que tratou as misturas como algo de "transcendental importância" – sugere que tais hibridações podem ser muito rápidas: "La mixtura es independiente del tiempo, lo que quiere decir que la mixtura puede mover-se en cantidades variables en cualquier momento. Tampoco el número de compases determina el momento de la mixtura, pues ésta [...] puede tener lugar en la duración de una semicorchea, o de una fusa, y puede ocurrir sólo en un elemento aislado; de manera que no sería justo negar la existencia de una mixtura sólo porque su duración sea mínima" (SCHENKER, 1990: 146).

[24] Sobre os controversos versos de Hermínio Bello de Carvalho para *Noites cariocas* e *Doce de coco*, e também sobre os versos de João Pacífico para *Doce de coco*, cf. Cazes (2008:176).

[25] Observando que na última quadratura desta segunda parte do choro *Tua imagem*, a harmonia traz ainda uma breve tonicização para Lá♭ maior, pode-se dizer que Canhoto da Paraíba emprega aqui um completo ciclo de terças maiores (C: E: C: A♭: C:). O assunto será retomado adiante, nos breves comentários acerca do samba *Notícia*. Sobre os sucessos deste pré-trajeto em canções populares produzidas no Brasil, cf. Freitas (2014a).

[26] Os gestos de recriação em *Samambaia* merecem estudo à parte, mas vale destacar semelhança entre a singular combinação das áreas tonais I (F:), ♭II (G♭:) e III (A:) que se ouve na passagem da seção A para a B de *Garota de Ipanema* e a combinação análoga, I (C:), ♭II (D♭:) e III (E:) que se ouve, também na passagem da seção A para a B, no plano tonal de *Samambaia*. Convém ressalvar que em *Samambaia* a travessia por áreas tonais remotas não termina nesta mediante (E:). Antes de retomar a tonalidade principal (C:), a última quadratura da

Assim, aspectos em comum – morfológicos, melódicos e harmônicos – entre as passagens esboçadas na Fig. 3 sugerem uma espécie de constância, uma série de variações sobre o tema que vai surgindo a várias mãos, do contínuo trabalho de músicos que, sem palavras, entre finais do século XIX e a segunda metade do século XX, versejam sobre uma mesma toada. Nessas passagens, em linhas gerais, temos um abstrato enredo comum que pode ser resumido em três etapas:

Na primeira, "geralmente reservada para o meio obra" (ROSEN, 2000: 338), no choro, o compasso 13 de uma seção de 24 compassos, ou ao início de uma quadratura intermediária, consolida-se a "viragem [*Wendung*]" (SCHOENBERG, 2001: 227), a recorrente "troca de cor" da nota Si, a $\hat{7}$ da tonalidade principal que se transforma em $\hat{5}$ da contrastante região mediante. Inicia-se então um momento de "dissociação [*Ausrückung*]" (KARG-ELERT, 2007: 222), de desobrigação em relação ao estrito diatonismo principal, a segunda etapa que traz uma mais ou menos breve elaboração melódica e harmônica sobre o turno da mediante. Nesta segunda estância as harmonias se mostram relativamente estáveis e conservadoras, como um contrapeso suavizador que realça ainda mais o antecedente entrechoque cromático, de terceira maior, entre Dó maior e Mi maior. Então, para tal função suavizadora, progressões estereotipadas, como o impessoal giro diatônico "I vi ii V", mostram-se apropriadas. Nesta breve elaboração, os gestos de individuação ganham destaque na melodia e assim, nas prolongações que partem da "troca de cor" da nota Si, as soluções se distinguem: ora se apoiam numa troca de notas vizinhas $\hat{5}$ - $\hat{6}$ - $\hat{5}$ (Fig. 3a); ora na linha ascendente $\hat{5}$ - $\hat{6}$ - $\hat{7}$ - $\hat{8}$ (Fig. 3b e 3d), ou ainda em trajetos descendentes como $\hat{5}$ - $\hat{4}$ - $\hat{3}$ - $\hat{2}$ - $\hat{1}$ (Fig. 3e, 3f e 3h), $\hat{5}$ - $\hat{4}$ - $\hat{3}$ (Fig. 3g) e em gesto de arpejo $\hat{5}$ - $\hat{3}$ - $\hat{1}$ (Fig. 3c).

Para rematar, dá-se uma retransição: completando a quadratura e encerrando a vigência da região mediante, a terceira etapa traz harmonias intermediárias, preparações encadeadas que, em diferentes transformações das normalizadoras progressões de quintas justas, turvam o ambiente diatônico de Mi maior e, ao mesmo tempo, incitam o reestabelecimento da tonalidade principal. De modo ainda mais conciso, pode-se tentar redizer assim: a partir da nota Si, surpreendentemente estabelecida como $\hat{5}$ da região de Mi maior, prolongações harmônicas convencionais ambientam distintas prolongações melódicas que se distanciam e logo reconstroem vínculos com notas centrais ($\hat{1}$, $\hat{3}$, $\hat{5}$ ou $\hat{7}$) de Dó maior.

Retendo que o prestigio destes choros e chorões decorre de fatores e méritos diversos que se entrelaçam e que, no bojo desse complexo de valoração, os sucessos das harmonias de mediante, ainda que primorosos, são sutis detalhes a mais, vale findar o comentário com um apontamento geral. Como habitualmente ocorre em tratados e manuais de harmonia, este elenco de ocorrências (Fig. 3), os chamados "exemplos", procuram atender um tácito quesito: toda inferência teórica deve se apoiar em uma quantidade confirmatória. No entanto, ainda que ilustrando o emprego deste recurso harmônico neste repertório ao longo de algumas gerações, tais excertos (Fig. 3) não chegam propriamente a somar muitos casos.

---

seção B alcança a antípoda região de Fá♯ maior. Para referências acerca desta última relação (♯IV ou ♭V na tonalidade maior), cf. Freitas (2010: 752-754). Como se observa em outra parte (FREITAS 2010: 300-302), em *Samambaia* ressoa também o convívio de César Camargo Mariano com o compositor, cantor e pianista carioca Johnny Alf (1929-2010), do qual se fala adiante.

Este é um pormenor significativo, pois em certa medida incomoda aquele hábito pedagógico e analítico que, genericamente, nos faz presumir que aquilo que é válido em nossa disciplina e arte deve necessariamente se manifestar em muitos casos. Porém, esse valor de adjunção de frequência, de grande ocorrência, nem sempre redunda em entendimentos e críticas acertadas. No mínimo porque as escolhas que caracterizam um estilo passam também por aquilo que se exclui ou não se aceita em tal estilo. E passam ainda por aquilo que se poupa, isto é, recursos que se empregam com parcimônia, como algo raro ou surpreendente.

Esse valor de harmonia especial, ou de infrequente "artifício colorista" (MEYER, 2000: 430), se reserva para as mediantes em distintos repertórios da cultura tonal. Como sublinha La Motte, discorrendo sobre as relações de terceira que envolvem transformações cromáticas na música de concerto do romantismo europeu, não devemos nos confundir: as "correspondências de terceira" são sim distinções de gênio, engenho, agudeza, inovação e prestígio, entretanto não vieram para tomar lugar ou para se colocar em pé de igualdade com as "correspondências de quinta":

> Estas classificações de uso geral nos inclinam a crer que no caso das relações de terceira se trataria também de um material de construção harmônica, por assim dizer, anônimo e disponível em geral. Porém, [...] as relações de terceira continuam sendo, também no romantismo, enlaces muito mais infrequentes do que os enlaces de dominantes; quer dizer, são algo especial. [Em seu uso] predominam os traços individuais dos distintos compositores e de diferentes situações compositivas. Digamos que uma série Dominante-Tônica é algo que "se emprega". Enquanto que, uma série de acordes em correspondência de terceira é algo que se inventa[27] (LA MOTTE, 1993: 155-156, tradução nossa).

Ainda que breve, esse apontamento pode sugerir que, também no choro, a qualidade peculiar destas harmonias toma parte de uma especial distinção. Mediantes denotam engenho e maestria, uma habilidade musical acima da média que pode agregar valor de esmero e originalidade ao já consagrado lugar de destaque que estes nomes – Anacleto de Medeiros, Pixinguinha, Jacob do Bandolim, Nelson Cavaquinho, Canhoto da Paraíba, Copinha e César Camargo Mariano – ocupam no panteão dos grandes mestres e, com isso, também no panteão dos grandes artífices e decifradores daquela inefável "alma musical do povo brasileiro".

---

[27] "Estas clasificaciones de uso general nos inclina a creer que en el caso de las relaciones de tercera se trataría también de un material de construcción armónica, por así decirlo, anónimo y disponible en general. Pero [...] las relaciones de tercera siguen siendo también en el romanticismo enlaces mucho más infrecuentes que los de dominantes; es decir, son algo especial. [...] en el empleo de acordes en correspondencia de tercera predominan los rasgos individuales de los distintos compositores y de diferentes situaciones compositivas. Digamos que 'se emplea' una serie D-T; pero una serie de acordes en correspondencia de tercera hay que inventarla" (LA MOTTE, 1993: 155-156).

Harmonias de mediante e canção popular (1932 a 1954): ouvindo o domínio do rádio

> A "era de ouro do rádio" [...] corresponde ao momento em que o rádio representou a vanguarda da modernidade, [...] o rádio desempenhou no Brasil, na esfera cultural e, especialmente, em relação ao campo musical, já a partir dos anos 1930, o papel central e estratégico de "despertar admirações" e incitar "preferências".
>
> Alberto Cavalcanti
> *Música popular: janela espelho entre o Brasil e o mundo* (2007: 35)

No universo da música popular, via de regra, os artistas da música instrumental estão mais ou menos próximos ou, por vezes, são até os mesmos que atuam na produção e difusão da canção. Com essa relativa proximidade é possível supor que as idealizações de um *éthos* musical brasileiro não se limitam aos sucessos do choro, o "ilustre gênero instrumental" representante da "genuína musicalidade nacional" (MENEZES BASTOS, 2005: 179). E logo, lembrando que "o choro e o samba mantêm desde os tempos da casa da Tia Ciata – no início do século XX – uma relação do tipo 'através', segundo a qual um conduz ao outro e vice-versa" (MENEZES BASTOS, 2005: 188), é possível também presumir que, atravessando tudo isso, certamente os efeitos das harmonias de mediante encontrariam seus versos.

Tais contiguidades realçam permanências e contradições que são próprias ao debate aqui alinhavado: por um lado, ainda que desgastados pelo imbróglio do "senso comum", argumentos fundamentais da música absoluta, em defesa da escuta ideal de uma indizível coesão orgânica da obra musical[28], ainda impactam as disputas que se dão nos domínios da música popular. Por outro, observadas as condições de produção, comercialização, agência, época e lugar que cerceiam a música popular que aqui nos ocupa, seria descuido deixar de notar que, com ou sem palavras, tal música não se firma propriamente como música afuncional, não referencial, plenamente autônoma e desinteressada. Ou em outros termos: o valor dessa música popular não se firma cabalmente no argumento da composição organicamente gestada, uma vez que a "metáfora orgânica implica que os parâmetros pelos quais qualquer obra será julgada se encontram no interior da própria obra"[29] (BONDS apud FRITH, 2014: 445, tradução nossa). Assim, ainda que combalidos e um tanto desvirtuados, ideais da música de arte permanecem e, em amaneirada apropriação, seguem valorando produções musicais populares, mesmo que tais produções preferidas expressem contradições em relação aos argumentos que sustentam esses prestigiosos discursos de distinção e legitimação[30].

---

[28] A partir de Lydia Goehr, Frith (2014: 446) observa que a definição romântica de "obra musical" deve ser entendida como um "conceito regulativo", pois implica não apenas uma reescrita da história (converter os compositores do século XVIII em gênios), mas também a formulação de regras de conduta, tanto para músicos quanto para os ouvintes.

[29] "La metáfora orgánica implica que los parámetros por los que cualquier obra va a ser juzgada se encuentran dentro de la obra misma" (BONDS apud FRITH, 2014: 445).

[30] Com o mapeamento dos "discursos de legitimação em música" proposto por Silva (2016), poderíamos falar aqui em "legitimação pela tradição", "legitimação pela aprovação do outro", "legitimação acadêmica", "legitimação institucional", "legitimação pela escrita", "legitimação via argumentação da *música absoluta*",

Em meio a essa atravessada situação, as canções populares mediadas pelo rádio, disco, cinema e televisão constituíram presença marcante ao longo do século XX. Período que, com propriedade, já foi chamado de "o século da canção".

> Os 100 anos foram suficientes para a criação, consolidação e disseminação de uma prática artística que, além de construir a identidade sonora do país, se pôs em sintonia com a tendência mundial de traduzir os conteúdos humanos relevantes em pequenas peças formadas de melodia e letra (TATIT, 2004: 11).

Algumas dessas "pequenas peças" – como a supracitada canção *Vitoriosa* de Ivan Lins e Vitor Martins – se distinguem por combinar as formantes "melodia e letra" com os realces harmônicos da mediante. Mesmo rara, tal combinação vem sendo notada em estudos que, por diferentes escutas, se interessam pelo papel da canção nessa construção da "identidade sonora do país". Embaralhando um pouco a cronologia, recuperemos alguns registros.

No estudo que dedica ao cancionista Custódio Mesquita (1910-1945), Nascimento, voltando ao ano de 1932, apresenta um comentário acerca do *fox*-canção *Dormindo na rua*:

> Na harmonia de Dormindo na rua encontramos o primeiro emprego, pelo autor [Custódio Mesquita], daquele recurso da região de mediante superior, o terceiro grau maior em tom maior. Como tal recurso expressivo se apresenta, em termos históricos, como uma das últimas aquisições na expansão do vocabulário tonal europeu [...] podemos salientar o "frescor" de seu uso em canções populares dos anos trinta. Há que se acrescentar [...] que esse procedimento harmônico também ocorre na canção de Irving Berlin intitulada *Always*, que foi uma das músicas internacionais de maior sucesso no Brasil em 1926 [31] (NASCIMENTO, 2001: 102).

"legitimação pela *classicização*" (transferência para o campo da música clássica), etc.

[31] A menção à canção *Always*, escrita por Irving Berlin em 1925, reitera a perspectiva de que se trata de um fenômeno transnacional, uma vez que "desde os primórdios, a música popular brasileira tem tido uma grande capacidade de articulação de suas características próprias [...] com aquelas das principais tendências da música popular no mundo" (MENEZES BASTOS, 2009: 10). Com isso, vale recuperar que, à época da chamada "idade de ouro da balada popular norte-americana" (FORTE, 1995), as harmonias de mediante matizam canções que, cantadas em inglês, ressoam mundo afora. Considerando que a mudança da área tonal de Dó maior para Mi maior "causa intensa surpresa, contraste e drama", o que explica, ao menos em parte, "o seu uso por compositores de espetáculos musicais e *standards* populares", Coker, Knapp e Vincent (1997: 42 e 55) listam canções produzidas nos EUA que fazem uso desta mudança. Dentre estas, estão *standards* como: *'S Wonderful*, canção de George e Ira Gershwin lançada em 1927; *The Song Is You*, canção de Jerome Kern e Oscar Hammerstein II lançada em 1932; *Stars Fell on Alabama*, canção de Frank Perkins e Mitchell Parish publicada em 1934; *The Touch of Your Lips*, balada escrita por Ray Noble em 1936; *Gone with the Wind*, escrita por Allie Wrubel e Herb Magidson publicada em 1937; *Once in a While*, canção de Michael Edwards e Bud Green publicada em1937; *Too Marvelous for Words*, canção de Johnny Mercer e Richard Whiting escrita em 1937; *Prelude to a Kiss*, balada de Duke Ellington, com versos de Irving Gordon e Irving Mills, publicada em 1938. *Lush Life*, *jazz standard* com letra e música de Billy Strayhorn lançado em 1938; *I Hadn't Anyone Till You*, composta por Ray Noble em 1938; *All The Things You Are*, de Jerome Kern e Oscar Hammerstein II lançada em 1939; *Polka Dots and Moonbeams*, canção de Jimmy Van Heusen e Johnny Burke publicada em 1940; *How About You?*, canção de Burton Lane e Ralph Freed lançada em 1941; *Tangerine*, canção de Victor Schertzinger e Johnny Mercer publicada em 1941; *I'm Old Fashioned*, de Jerome Kern e Johnny Mercer lançada em 1942; *Raincheck*, *jazz standard* de Billy Strayhorn publicado em 1942; *I Love You*, de *Cole Porter* lançada em 1944; *Moonlight in Vermont*, canção de John Blackburn e Karl Suessdorf publicada em 1944; *If I Were a Bell*, composta por Frank

E indo adiante, ao ano de 1942, sobre a valsa *Mês de maio* de Custódio Mesquita e Edgar Proença, gravada por Orlando Silva, Nascimento observa que:

> Esta valsa cumpre bem o propósito da representação romântica com altas doses de nostalgia, principalmente na letra de Proença, em versos como "maio dos noivos e das novenas / maio dos sonhos que não vêm mais / céus estrelados, doces luares / beijos de aromas pelos rosais". Custódio imprime, de maneira muito natural, um acorde bem menos frequente no vocabulário harmônico da canção popular [no verso "maio das virgens brancas e serenas"], um Mi maior [...] região de mediante em Dó maior, tonalidade da valsa. Apenas um "capricho de príncipe" (NASCIMENTO, 2001: 89-90).

Comentando a "contribuição de Vadico para a música popular brasileira", Santos (2006) retrocede a julho de 1933, ocasião do primeiro registro fonográfico do samba *Feitio de oração*. Gravação realizada pela Odeon com os cantores Francisco Alves e Castro Barbosa acompanhados pela Orquestra Copacabana, na tonalidade de Mi♭ maior. Este samba, conforme Máximo e Didier (1990: 360-363), é o primeiro *opus* da dupla Vadico e Noel Rosa e em seu plano tonal, como mostra Santos (2006: 35 e 42), destaca-se a momentânea aparição do acorde de Sol maior, um III grau maior, mediante, sobre o qual, temporariamente, repousa a cadência que conclui a primeira parte do samba (compasso 32 na Fig. 4).

Se aceitarmos o argumento de que tão particular alteração de diatonismo (Sol maior em Mi♭ maior) pode se adequar a imagens de distanciamento, singularização ou individuação, vale tentar uma associação entre tal escolha harmônica e determinados "conteúdos humanos" evocados nos versos da canção. Digamos: o acorde de mediante ocorre após o lírico verso que, na possessiva voz da primeira pessoa do singular ("Que é o meu samba"), por fim, desvela o próprio mote da canção: "Em feitio de oração". Em "samba em feitio de..." se insinua a área tonal de Sol menor, já que a preservação das notas Si♭ e Mi♭ e a ocorrência dos acidentes Fá♯ e Lá♮ na melodia e harmonia dos compassos 30 e 31 (Fig. 4), antes sugerem uma tonicização para o iii grau de Mi♭ maior. Contudo o diatônico grau menor não se confirma. O desfecho se dá em uma não-diatônica tríade perfeita maior, Sol maior, com a sílaba tônica de "oração" (compasso 32). Lembrando os comentários acerca da Fig. 3, também aqui se dá a "troca de cor" da $\hat{7}$ da tonalidade principal (nota Ré, nota sensível em Mi♭ maior) que se ouve então como $\hat{5}$ da mediante (nota Ré, nota dominante em Sol maior).

Loesser em 1950; *Baubles, Bangles & Beads*, canção creditada a Robert Wright e George Forrest lançada em 1953; *I Will Wait for You*, canção de Michel Legrand com versos de Norman Gimbel publicada em 1964; *UMMG (Upper Manhattan Medical Group)*, *jazz standard* escrito por Billy Strayhorn em 1964. Algumas dessas canções foram indicadas e receberam premiações internacionais e, em diferentes momentos, foram cantadas e gravadas por artistas no Brasil. Uma consulta à Hemeroteca Digital Brasileira pode ilustrar a incidência e a recepção de algumas destas canções em jornais e revistas publicadas no Brasil.

Fig. 4: A aparição do acorde de mediante (G) no samba *Feitio de oração*, Vadico e Noel Rosa, c. 1932-33.

Tais combinações parecem reforçar a alegoria: a "transubstancialização [*Umwandlung*] de uma tonalidade menor [no caso da Fig. 4, Sol menor] em sua homônima maior [Sol maior]" (SCHOENBERG, 2001: 303-304), evoca uma antiga figura musical: a "terça de picardia". E mais, o decorrente acorde triádico maior, o platônico "perfeito acorde da alma" (FUBINI, 2008: 76), possui longevo valor de entidade justa e perfeita, a unidade capaz de gerar toda harmonia. Como se sabe, atuando em conjunto em momentos importantes da cultura ocidental, tais figuras (a cadência picarda e a tríade maior) estiveram emblematicamente associadas aos ritos da música sacra[32]. E tais estereótipos de sacralidade, figurativamente, podem mesmo reforçar a expressão de um profano samba em feitio de oração. Tal associação é sugestiva, mais uma alegoria interpretativa, e com ela vale ressalvar que, ao que dizem as crônicas, a música de Vadico já se encontrava pronta quando, em separado, Noel compôs tais versos[33].

Em 1941 começa a trajetória de outro samba radiofônico, o *Morena Boca de Ouro* de Ary Barroso. Um samba certamente influente se, com a hipérbole de Evangelista (2010), concordarmos que "não há música feita no Brasil sem influência de Ary Barroso". A canção *Morena Boca de Ouro* estreou em disco pela voz de Silvio Caldas (78 rpm, VICTOR 34.793-a, 1941-09) e desde então foi regravada muitas vezes. Destacando-se, é

[32] Sobre a terça de picardia, cf. Abromont e Montalembert (2001: 117), Rousseau (2007: 416-417) e Rushton (2001: 469). Sobre a imagem mística, teológica e cristã associada ao acorde triádico maior, cf. Dahlhaus (1990: 114) e Freitas (2010: 467-470). A interação entre as memórias da terça de picardia e o estabelecimento da vizinhança de mediante ilustra um aspecto sugerido por Meyer. Consabidamente, a terça de picardia não é uma invenção romântica, mas a conversão dessa antiga figura de terminação em figura de recomeço é algo que, a seu tempo, significou uma nova possibilidade de "viragem [*Wendung*]" (SCHOENBERG, 2001: 227), um giro harmônico inusitado que de fato estimulou novas possibilidades. E aqui se observa o aspecto sugerido por Meyer (2000: 24-25): o estudo de um estilo requer tanto o levantamento de um "o que" (o apontamento dos materiais ou recursos recorrentes e supostamente característicos) quanto a observação do "como", i.e., a observação acerca da maneira como os materiais e recursos são combinados e gradualmente ressignificados.

[33] Sobre diferentes aspectos acerca da canção *Feitio de oração*, cf. Menezes Bastos (1996).

claro, como faixa 3 do lado B, com Copinha na flauta, Guarani na percussão, Milton Banana na bateria, o arranjador e diretor musical Tom Jobim ao piano e, na voz e violão, João Gilberto em seu primeiro álbum, o antológico *Chega de saudade* de 1959 (Odeon MOFB 3073).

Em extensa análise dedicada a este "samba-samba", Tatit (2004: 155-167) argumenta que *Morena Boca de Ouro* pertence a um "segmento de produção que deu prumo definitivo à canção brasileira", o segmento composto por "canções que associam o canto rítmico com a dança das meninas ('cabrochas', 'morenas', 'mulatas', 'baianas'), com locais tipicamente brasileiros ('Rio', 'Bahia'), com os próprios instrumentos musicais (violão, cavaquinho, pandeiro, tamborim)" (TATIT, 2004: 155). Na *Morena Boca de Ouro* de Silvio Caldas, em Dó maior, na "alternância entre momentos percussivos, de pura explicitação rítmica, e momentos entoativos" (TATIT, 2004: 159), vamos ouvir, ao final da primeira estrofe, a tonicização voltada para o iii grau (Em) ambientando o verso percussivo "Samba, morena" que, seguido pelo entoativo "E me desacata", surpreendentemente recai sobre um III grau (E). Ouve-se, também aqui, a $\hat{7}$ do tom principal (nota Si) transformada em $\hat{5}$ da mediante, a nota longa que desmancha a sílaba aberta do irreverente "desacata". Adiante, no final da terceira estrofe, exibindo "seus malabarismos com a melodia e a letra" (TATIT, 2004: 155), Ary Barroso retoma essa alternância entre notas e acordes assentados no diatonismo principal e sonoridades cromáticas, que vão além, no verso "O amor é um samba tão diferente". E agora a $\hat{5}$ do acorde de mediante dura um pouco mais, sublinhando a sílaba travada do qualitativo "diferente".

Assim, aos poucos e sutilmente – com a contribuição de notáveis como Custódio Mesquita, Vadico, Noel Rosa e Ary Barroso –, as caprichosas harmonias de mediante vão se propagando nas ondas do "primeiro veículo de comunicação de massa" (TATIT, 2004: 97) que conquistou o Brasil. Chegamos aos anos de 1950, época que ouviu nascer o *Rapaz de bem*: o "samba mais típico da bossa nova antes da bossa nova" (SEVERIANO apud MERHY, 2001: 45). Canção "considerada em termos melódicos e harmônicos, como música revolucionária" (MARCONDES, 1977: 13) de autoria de um rapaz, compositor, cantor e pianista que passou para história como Johnny Alf. Aparentemente, como diz a própria canção ("Você bem sabe eu sou rapaz de bem / A minha onda é a do vai e vem"), à época Johnny Alf também experienciava os conturbados vaivéns da juventude:

> Quando vim trabalhar em Copacabana, morando sozinho, [...] ficava na rua até as tantas [...]. Bebia muito por causa da questão da família, ficar afastado do pessoal, isso me marcou muito, [...] ter de me afastar por causa da profissão. Fiquei muito magoado por não ser compreendido. Resolvi ir em frente e fui, me reconstruindo, enfrentando os obstáculos de frente. Daí nasceu o Rapaz de Bem (ALF apud RODRIGUES, 2012: 23).
>
> _ *Rapaz de Bem* eu fiz em 1951, 1952. O pessoal ouvia e gostava, dizia que era samba moderno, mas eu não tinha consciência, era intuitivo. Na época que eu fiz a música estava bem despreocupado começando a curtir a vida como jovem, pois tendo sido educado naquela rigidez, quando comecei a ser músico eu descobri o mundo. Talvez eu tenha feito como uma apologia da liberdade que eu estava sentindo (ALF apud RODRIGUES, 2012: 25).

Ouvindo a primeira gravação de Johnny Alf, lançada já em 1955 (78 rpm, Copacabana 5568), Bittencourt (2006: 14) estuda o *Rapaz de bem* na tonalidade de Fá maior salientando que a "inovadora" canção, "não possui refrão – outra característica deste futuro estilo [a bossa nova] – e utiliza, de forma ostensiva, as tensões dos acordes". Sobre o plano tonal de *Rapaz de bem*, Bittencourt destaca as passagens, "não convencionais para a época", pelas áreas tonais de submediante (Ré maior, em "Pois com as pessoas que eu bem tratar") e, em seguida, de mediante (Lá maior, em "Eu qualquer dia posso me arrumar")[34]. Cerca de 60 anos depois do surgimento de seu *Rapaz de bem*, em depoimento, o próprio Johnny Alf deixou pistas para a avaliação crítica de suas escolhas:

> Minha música é difícil. Tudo o que eu faço. Porque eu tenho uma escala modelada que, no princípio, não era bem aceito. Hoje tudo bem, mas quando eu gravava as gravadoras sempre comentavam isso: que minha música não era muito [pausa longa] comercial, e havia uma dificuldade para que elas atingissem o público, não é? [...]. Modulada é aquela música que tem vários tons [Johnny Alf gesticula um círculo no ar]: uma frase num tom, a outra num outro tom. Isso é que tira o comércio da minha música, mas ao mesmo tempo marca perante o público. Esse estilo marca perante o público, principalmente entre os músicos e cantores (ALF, 2010: 1m 43s).

Em generosas seleções de obras que expressam diferentes casos de "modulações transicionais", Guest (1996: 46-47; 2006: 114) aponta mais duas antológicas canções que, surgindo ao mesmo ano e reunindo diversas outras qualidades, também se destacam pelo emprego dos contrastes da mediante: *Notícia* e *Valsa de uma cidade*.

O samba *Notícia* é creditado a três cancionistas: Nelson Cavaquinho e Nourival Bahia, parceiros no supracitado choro *Caminhando*, e mais Alcides Caminha[35]. Em 1954, *Notícia* foi lançada em disco (Copacabana 5379d-A) pelo cantor carioca Roberto Silva, dito "O Príncipe do Samba", e desde então, nas vozes do próprio Nelson Cavaquinho e de estrelas como Beth Carvalho, Leny Andrade, Noite Ilustrada, Nelson Sargento e outros intérpretes, vem recebendo numerosas regravações. E também numerosas reharmonizações, pois, ao menos desde as versões de Copinha, em seu álbum *Jubileu de ouro* lançado em 1975, e de Paulo Moura, em seu álbum *Confusão urbana, suburbana e rural* lançado em 1976, o samba *Notícia* consolidou-se como um *standard* no repertório da música popular instrumental.

[34] Atento aos versos da canção, Oliven (1982: 56-59) faz correlações que escapam ao escrutínio da análise estritamente harmônica e, com isso, percebe esse "samba moderno" no contexto da juventude impactada pelas violentas transformações que o Brasil sofria nos anos do pós-guerra. Para tanto, Oliven explora correlações, sociais e culturais entre o *Rapaz de bem* de Johnny Alf, dois sambas de Noel Rosa, *Rapaz solteiro* e *Rapaz folgado* (que, por sua vez, polemiza com o *Lenço no pescoço* de Wilson Batista) e *Mocinho bonito* de Billy Blanco.

[35] O letrista e funcionário público Alcides Aguiar Caminha (1921-1992), auto apelidado Carlos Zéfiro, notabilizou-se também como desenhista de histórias eróticas em quadrinhos que, conhecidas como "catecismos", hoje são apontadas como clássicos do gênero.

Fig. 5: Região de mediante em *Notícia*, Nelson Cavaquinho, Nourival Bahia e Alcides Caminha, c. 1954.

Salvo as diferenças que ocorrem a cada versão, em linhas gerais a harmonia de *Notícia*, pensada aqui em Dó maior (Fig. 5), ambienta as rimas pobres dos versos iniciais, "Já sei a notícia que vens me trazer / Os seus olhos só faltam dizer / O melhor é me convencer", no âmbito desta tonalidade principal[36]. O verso seguinte, "Guardei até onde eu pude guardar", acrescentando bemóis, apoia-se em uma expressiva articulação entre ♭VI e I (no caso: A♭ e C). Em aparte, para sublinhar tal expressividade associada a esta articulação, vale citar: há aqui [entre ♭VI e I] "outra relação cromática de terça que tonalmente representa a luta entre a Esperança e o Desespero"[37] (TARASTI, 1994: 142-143, tradução nossa). E uma efusiva formulação do dramaturgo irlandês George Bernard Shaw: "A não ser que você possa produzir, ao falar, exatamente o mesmo efeito que Mozart produz quando dá uma parada em Dó [maior] e começa de novo em Lá♭ [maior], você não poderá interpretar Shakespeare" (SHAW apud SOLMAN, 1991: 96).

Em seguida, já sem rimas, os versos que acusam a evidência da notícia, "O cigarro deixado em meu quarto / É da marca que fumas / Confessa a verdade, não deves negar", apresentam-se na região de mediante. Então, lembrando contornos do choro *Caminhando* (Fig. 3e), acrescentando sustenidos, as notas e acordes do segmento (compassos 13 a 15 na Fig. 5), encontram-se no âmbito de Mi maior.

[36] Guardadas as proporções e distâncias, a alegórica associação entre a tonalidade de Dó maior e o caráter trivial da *Notícia* – trivialidade que, nestes versos iniciais, transparece nas rimas entre verbos no infinitivo acentuados pela redundância de seus sufixos (tra<u>zer</u> / di<u>zer</u> / conven<u>cer</u>) –, remetem ao comentário que Adorno tece sobre o "desvalor do Dó maior" enquanto emblema musical do belo, justo, puro, natural, racional e perfeito. Em nota, sobre as óperas do compositor austríaco Alban Berg, Adorno observa: "As harmonias perfeitas são comparáveis às expressões ocasionais da linguagem e, mais ainda, como o dinheiro na economia. [...] A alegoria dramático-musical de Berg alude claramente a isso. Em *Wozzeck* como também em *Lulu* [...] o acorde de dó maior aparece [...] cada vez que se fala em dinheiro. O efeito é o de algo trivial e ao mesmo tempo superado. A moedinha do dó maior é denunciada como falsa" (ADORNO, 2004: 53).

[37] "Here is another chromatic third relation that tonally represents the struggle between Hope and Despair" (TARASTI, 1994: 142-143).

Desse modo, *Notícia* enfrenta um delicado "conteúdo humano". Em letra, sofrendo dupla traição, o enunciador publicamente abdica da vingança arrazoando resignado perdão. Contudo, numa difícil contraposição ao opróbrio, formalmente, a canção blefa: ressoa impassível apoiando-se numa "arquitetura interior" (FRITH, 2014: 447) geometricamente ordenada, elegantemente equilibrada sobre polos tonais maiores simetricamente distanciados por intervalos de terças maiores: A♭ (compasso 9), C (compasso 10) e E (compasso 13). Tal plano expressa uma triangular cadeia de mediantes (Fig. 5), uma predileção ou "tendência mundial" que é notável em canções produzidas no Brasil e que não será comentada novamente aqui[38]. Mas pode-se ao menos observar que, em alguma medida, a "discussão moral" (MATOS, 2005: 125-125) que perpassa o triângulo amoroso em *Notícia* resvala em conotações que, no mundo da música culta, estiveram associadas ao chamado "Complexo A♭ – C – E":

> Como, no uso comum, A♭ e E eram os tons [acordes, regiões ou tonalidades] mais distantes de C [na música centro-europeia do século XVIII], as suas associações estavam entre as mais poderosas. Embora nunca tenha sido fixado um significado exato para essas associações, que, de resto, não são aplicáveis para qualquer obra, existe evidência de tendências expressivas gerais: A♭ [4 bemóis] está ligado ao sono, trevas e morte, enquanto E [4 sustenidos] está associado a transcendência, espiritualidade e ao sublime. Assim, podemos conceber os A♭ e E do século XVIII como pólos tonais dramáticos negativos e positivos a partir do centro C. O desenvolvimento do uso de E como uma tonalidade erótica no século XIX enriquece a oposição entre E e A♭ através da criação de uma antítese *Eros* [conjunto de pulsões de vida]-*Tânatos* [pulsão de morte] [39] (BRIBITZER-STULL, 2006: 169, tradução nossa).

Neste profícuo ano de 1954 a "dobradinha gravação-rádio" (TATIT, 2004: 145) faz ressoar outra canção que, esquivando-se das desventuras soturnas e já celebrando um novo "otimismo classe média" (GARCIA, 2013: 168), associa as pulsões da mediante a versos que agora (Fig. 6) dizem assim: "Rio de Janeiro/ Gosto de você / Gosto de quem gosta / Deste céu / Desse mar / Dessa gente feliz". O tom de "felicidade solar" (HAUDENSCHILD, 2014: 140) de tais versos, anunciando o "espírito bossa-novista, que consagrou a ideologia sol-sal-sul" (MERHY, 2001: 73), se faz acompanhar por soluções já conhecidas. Novamente aqui (compassos 16 a 32 da Fig. 6), a partir da "troca de cor" da nota Si natural (a $\hat{7}$ do tom principal que se transforma em $\hat{5}$ da mediante), delineia-se um trajeto melódico descendente $\hat{5}$ **-** $\hat{4}$ **-** $\hat{3}$ **-** $\hat{2}$ **-** $\hat{1}$ que, por sua vez, lembrando casos mencionados nas Figs. 1, 2 e 3, também se apoia no estereotipado giro diatônico "I vi ii V" [40].

[38] O tema dos ciclos de terça maior em canções produzidas no Brasil foi tratado em Freitas (2014a).

[39] "Because E and A♭ were the most distant keys from C in common usage, their associations were among the most powerful. While these associations have never been fixed as to exact meaning, nor applicable to every work, there exists evidence of general expressive trends: A♭ is linked to slumber, darkness, and death while E major is associated with transcendence, spirituality, and the sublime. Thus, we might conceive of the eighteenth-century's E and A♭ as positive and negative tonal-dramatic poles about a central C. The developing usage of E as the erotic key in the nineteenth century enriched this opposition between E and A♭ by setting up an Eros-Thanatos antithesis" (BRIBITZER-STULL, 2006: 169).

[40] Sobre a incidência do giro diatônico **||:** I vi ii (ou IV) V7 **:||** na balada popular romântica latino-americana

Fig. 6: Passagem pela área tonal da mediante na *Valsa de uma cidade*, Ismael Neto e Antônio Maria, c. 1954

Como usualmente ocorre em música popular, contando com diversos fatores, o êxito da *Valsa de uma cidade* foi alcançado coletivamente. A exaltadora canção foi lançada pela "voz melodiosa" de Lúcio Alves, artista que, em momento de franca ascensão no chamado "broadcasting nacional", com esta gravação recebeu o prêmio concedido pela "crítica carioca" de o "melhor disco de 1954"[41] (ABREU, 1955: 5). E a autoria dessa espécie de

entre os anos de 1950 e 1960, cf. López-Cano (2005). Na "*Anglo-North-American pop history*", esta progressão é conhecida por termos como "*The 50s progression*" ou "*doo-wop progression*" e suas implicações são comentadas por autores como Carter (2005: 94-97), Scott (2003: 204-209, 422-428) e Tagg (2009: 186 e 202-215).

[41] Sobre canções populares que exaltam o Rio de Janeiro, cf. Haudenschild (2014: 32-48), Lautenschlager (2015), Merhy (2001: 63; 74; 112-113; 227). Sobre canções de exaltação no Brasil, cf. Furtado Filho (2010). Vale chamar suspeição para a credibilidade dessas premiações que nem sempre são desinteressadas, tanto mais em se tratando de canções de ufanismo local. A matéria *Lucio Alves fala sobre o Festival do Disco* informa que, com a flagrante ausência de cronistas cariocas, o júri deste festival, realizado em São Paulo poucos meses após a premiação alcançada no Rio de Janeiro, classificou a *Valsa de uma cidade* com a segunda colocação. Em Donato (1955: 6), respondendo sobre a canção vencedora, Lucio Alves comenta: "Não estou contra a comissão que classificou minha 'Valsa' com um segundo lugar. Acho que 'Perfil de São Paulo' [canção de Francisco de Assis e Bezerra de Menezes que ganhou o prêmio de 'melhor compositor'], a música que se colocou à minha frente é uma maravilhosa orquestração [de Renato de Oliveira, ganhador do prêmio 'melhor arranjo'], ótima letra e interpretação brilhante [de Silvio Caldas]. Mas acredito que se não houvesse quase que uma total abstinência dos cronistas cariocas em comparecerem ao 'Festival', tal coisa não houvesse acontecido, pois perdi por dois votos apenas". Acrescente-se que 1954 foi ano das grandes comemorações que marcaram o IV Centenário da Cidade de São Paulo. Contrapondo traços de "mercado regional" a "uma incipiente indústria cultural" no Brasil da época, Ortiz (2001: 54) adensa o debate sobre tais "predileções" argumentando

cartão postal em música é creditada a uma das famosas parcerias que marcaram a canção dos anos cinquenta: Ismael Neto e Antônio Maria[42].

A música desta valsa, conforme várias fontes, é individualmente atribuída a Ismael Neto (1925-1956), jovem músico que criou o grupo "Os Cariocas" em 1942 e que, em breve período de atuação profissional, de aproximadamente dez anos, fez história como cantor, instrumentista, arranjador e compositor. Um dos elogios aos seus dotes musicais, reforçando indícios de que esta passagem pela mediante (Fig. 5) seja realmente uma escolha sua, registra: "a importância de Ismael para a música popular brasileira, como harmonizador, ainda está por ser reconhecida, mas, em seu tempo, ele era um prodígio" (CASTRO, 1990: 91). Na imprensa da época encontramos uma crítica que destaca o papel de Ismael Neto na produção, caracteristicamente compartilhada, desta primeira versão da canção:

> Os cronistas de disco escolheram o "Melhor Disco de 1954"[43] – "Valsa de uma cidade" [...]. Realmente, como disco brasileiro, está excelente. "Melhor disco" pressupõe apuro técnico na gravação, harmonização e instrumentação adequadas e agradáveis. Por isso, no ensejo, é preciso realçar aqui a contribuição de Ismael Neto. Foi ele o autor da harmonização vocal e o diretor e ensaiador do conjunto vocal que auxiliou Lúcio na gravação. O fato de ser o autor não dá láureas maiores, no caso. O importante, efetivamente, são o arranjo e a harmonização vocal. O arranjo é de Radamés Gnattali, que fez a harmonização sob ideia de Ismael. Como diretor de "Os Cariocas", Ismael Neto tem revelado seu bom gosto e sua eficiência. A premiação de "Valsa de uma cidade" é lhe um magnífico estímulo, que lhe afervora o desejo de reproduzir o feito. Também é um estimulo a esse protótipo de modéstia que é Radamés Gnattali. Instrumentações sem conta têm ele feito para a nossa música popular, engrandecendo-a. Como se vê, em um só disco, reuniram-se o cantor Lúcio Alves, os compositores Ismael Neto e Antônio Maria e o maestro e compositor Radamés Gnattali, para obtenção de um laurel como esse – de o "melhor disco do ano"[44] (CURI, 1955: 5).

---

que: a Rádio Nacional "praticamente não era ouvida na cidade de São Paulo, onde operavam a Rádio Record e a Difusora numa frequência de ondas que bloqueava sua penetração. Os estudos mostram que em São Paulo, nas décadas de 30, 40 e 50, o rádio tinha características marcadamente locais, e se pautava segundo um padrão regional. [...] A exploração comercial dos mercados se fazia, portanto, regionalmente, faltando ao rádio brasileiro da época esta dimensão integradora característica das indústrias da cultura" (ORTIZ, 2001: 54).

[42] Os parceiros Ismael Neto e Antônio Maria assinam canções como: *Canção da volta*, *Carioca 1954*, *Cartas*, *Disse o que eu queria*, *Madrugada três e cinco*, *O Rio amanhecendo*, *Parceria*, *Podem falar*, *Sábado em Copacabana* e *Sei perder*.

[43] Trata-se do disco *Lucio Alves* (78 rpm, Continental 16995), com duas canções: o lado A traz a *Valsa de uma cidade* e o lado B o samba canção *Velho amor* de Lourenco Leonardo e Olavo Bertoni. O rótulo do disco informa que a regência esteve a cargo do maestro Severino Araújo (1917-2012). Além do rádio, do disco, dos festivais, programas de auditório e das matérias de jornais e revistas, outro fator de difusão a ser considerado é a inserção da *Valsa de uma cidade* em produções cinematográficas. Ainda em 1954, a canção aparece na comédia musical *O rei do movimento*, produção cinematográfica dirigida por Victor Lima para a Cinelândia Filmes, com trilha sonora creditada a Radamés Gnattali. Em cena (aos 18:33), Lúcio Alves aparece emoldurado por um moderno aparelho de televisão, interpretando a *Fantasia musical Valsa de uma cidade* em uma espécie de clipe que intercala imagens do cantor e paisagens do Rio de Janeiro. Mais tarde, em 1958, a *Valsa de uma cidade* volta ao cinema na trilha musical, agora assinada por Severino Araújo, de outra comédia: *Meus amores no Rio*, uma coprodução Brasil e Argentina dirigida por Carlos Hugo Christensen.

[44] Jornais da época, numa espécie de discurso de legitimação que por vezes ouvimos em louvor aos músicos populares, atestam que Ismael Neto, com seu irmão Severino Filho, desde 1951 estiveram estudando

Pela força da temática, as qualidades musicais da *Valsa de uma cidade* tornaram-se reféns das palavras entoadas em seus versos. Ou, de modo mais direto, como teria declarado o próprio autor destes versos, Antônio Maria[45]: "Valsa de uma cidade ainda vive porque Ismael Neto encontrou quem fizesse uma 'letra' para seguir com a música"[46].

Parafraseando comentários de Epstein (2012:124) sobre outra cadeia de produção, pode-se dizer que, também aqui, essas histórias que se misturam à manufatura musical dessas canções são importantes para destacar o fato de que nenhum desses músicos estava trabalhando de modo solitário: ouvir as melhores letras, melodias, harmonias e arranjos "uns dos outros fazia com que todos quisessem escrever melhores canções". Por fim, é escusado dizer que esses personagens que interatuam na circunstância do surgimento da *Valsa de uma cidade* – Ismael Neto, Antônio Maria, Lúcio Alves, Radamés Gnattali, Severino Araújo, Flávio Cavalcanti, Severino Filho, Koellreutter, Billy Blanco, Dick Farney, Elizeth Cardoso, Dóris Monteiro, Emilinha Borba, Nora Ney, Johnny Alf, o jovem Tom Jobim, entre outros –, em isolado, não podem ser direta e exclusivamente responsabilizados pelas grandes transformações que a canção popular sofreu no Brasil em finais da década de 1950. Mas ora mais ora menos, todos têm seus nomes citados nas crônicas que narram a aurora da bossa nova.

"contraponto" e fazendo um "curso completo de harmonia com o Professor (alemão) [Hans-Joachim] Koellreutter" (coluna *Bem-te-vi no galho* do *Diário da Noite* de 16 de junho de 1955). Vale assinalar também que, lançada em 1954, a *Valsa de uma cidade* surgiu no mesmo ano que a *Rio de Janeiro - A montanha, o sol e o mar: Suíte popular em tempo de samba*, obra vultosa creditada a Billy Blanco e Tom Jobim que ficou conhecida como *Sinfonia do Rio de Janeiro*. Como já se observou em outra parte (FREITAS, 2014a), além dos nomes de Blanco e Jobim, a produção dessa *Sinfonia* também reuniu nomes que hoje são notáveis, dentre esses estão Radamés Gnattali (que assina arranjos da *Sinfonia do Rio de Janeiro* e da *Valsa de uma cidade*) e as vozes de Dick Farney, Elizeth Cardoso, Dóris Monteiro, Emilinha Borba e Nora Ney. Com o claro caráter exaltativo dos versos (a *Sinfonia* começa assim: "Rio de Janeiro que eu sempre hei de amar / Rio de Janeiro, a montanha, o sol, o mar"), as proximidades entre a *Valsa* e a *Sinfonia* são diversas, inclusive o fato de que Ismael Neto e seus companheiros de "Os Cariocas" também participaram da primeira gravação da *Sinfonia*.

[45] Como cronista, radialista, desenhista, produtor musical, poeta e compositor, entre outras facetas, Antônio Maria (Antônio Maria de Araújo Morais, 1921-1964) fez de si mesmo um lendário e influente personagem. No dizer de Castro (1990: 90), Antônio Maria "dominava os jornais" cariocas e foi capaz de, a partir de seu próprio gosto, "ditar o gosto da época". Com parceiros renomados, Antônio Maria escreveu sucessos como *Ninguém me ama*, *Menino grande*, *Manhã de carnaval*, *Samba do Orfeu* e *Se eu morresse amanhã*. Daí se diz que "Maria não inventou o samba-canção [...]. Mas foi o seu grande campeão" (CASTRO, 1990: 90). No ano de sua morte, com uma frase que se tornou famosa, Antônio Maria assim se apresentava: "Com vocês, por mais incrível que pareça, Antônio Maria, brasileiro, cansado, 43 anos, cardisplicente (isto é: homem que desdenha o próprio coração). Profissão: esperança" (MARIA, 1968: 26). Considera-se que dessa apresentação decorre o bordão "Brasileiro: profissão esperança", que, coincidentemente, é uma das "frases motivadoras" para Ivan Lins (LINS, 2005: 29). Como se sabe, "Brasileiro: profissão esperança" é título de um espetáculo escrito pelo dramaturgo paraibano Paulo Pontes (1940-1996) em 1966, que ficcionalmente entrelaça as vidas, afeições, memórias e canções de Antônio Maria e Dolores Duran.

[46] A declaração de Antônio Maria foi dada numa entrevista a Ary Barroso em programa televisivo e repercutiu na imprensa especializada (ECO, 1958: 6). Foi publicada em 14 de dezembro de 1948 no *Diário Carioca*, na coluna *Madrugada* assinada por Mister Eco (codinome adotado em 1939 pelo crítico de música popular baiano Eustórgio Antônio de Carvalho Júnior, conhecido como polêmico jurado do programa Flávio Cavalcanti na TV Tupi). Em outro registro, na matéria *José Amádio apresenta Flávio Cavalcanti* publicada em 27 de outubro de 1971 na revista *O Cruzeiro*, lê-se que caberia ao influente apresentador Flávio Cavalcanti (1923-1986) alguma parcela de crédito, pois: "Quando Ismael Neto compôs aquela beleza de música, a Valsa de uma cidade, quis que Flávio [Cavalcanti] 'botasse' a letra. [Flávio] Considerou-se muito pequeno para a tarefa e aconselhou Ismael a procurar Antônio Maria... E aí está um clássico da música brasileira" (AMÁDIO, 1971: 44).

Mediantes na bossa nova, um pouco antes e um pouco depois

> Uma coisa é a bossa nova como movimento musical – caracterizado como intervenção "intensa" – que durou por volta de cinco anos (1958 a 1963), criou um estilo de canção, um estilo de artista e até um modo de ser que virou marca nacional de civilidade, de avanço ideológico e de originalidade. Outra coisa é a bossa nova "extensa" que se propagou pelas décadas seguintes, atravessando o milênio, e que tem por objetivo nada menos que a construção da "canção absoluta", aquela que traz dentro de si um pouco de todas as outras compostas no pais.
>
> Luiz Tatit, *O Século da Canção* (2004: 179)

Talvez não seja possível, se fosse necessário, traçar uma linha a partir da qual, precisamente, a bossa nova passa a existir diferenciando-se de outros sambas e canções. E talvez não seja convincente traçar esse tipo de linha, exclusivamente, a partir da observação a parâmetros musicais em separado, tais como assunto e maneira de compor versos, ritmo, instrumentação, melodia ou harmonia. E ainda, abdicando essa "busca de elementos puros" (POUND, 1986: 42), com os percursos e discursos que já dispomos, talvez seja consenso considerar que, com efeito, a bossa nova não é um "movimento musical" homogêneo. Contudo, de maneira extensa, é possível notar que, entre finais dos anos 1950 até meados dos anos 1990, os usos e efeitos das harmonias de mediante se fazem frequentes na música popular produzida por aqueles que, parafraseando Pound (1986: 42-43), são reconhecidos agora como "inventores, mestres, diluidores, bons músicos, beletristas e lançadores de moda" de determinada canção popular produzida no Brasil. Aquela canção que se tornou ícone de uma concepção de música popular brasileira e, com isso, de determinada ideia de brasilidade. A seguir, para efeito de amostragem representativa desse setor, primeiramente destacam-se colorações de mediante escolhidas em algumas das mais famosas canções de Tom Jobim e seus diversos parceiros. E adiante, para encerrar, em canções de Chico Buarque e seus parceiros[47].

Tomando o ano de 1958 como um ponto de partida, as sonoridades de mediante já chamam atenção em três canções: *Estrada branca*, *Caminhos cruzados* e *Desafinado*. *Estrada branca* veio a público como faixa 10 do LP *Canção do amor demais* (Festa, LDV 6.002, MONO, Brasil, 1958), álbum composto exclusivamente com canções de Tom Jobim e Vinícius de Moraes e que já foi apontado como "marco da música popular brasileira contemporânea" (BOLLOS, 2010). Ouvindo *Estrada branca* em Si♭ maior, na voz de Elizeth Cardoso, "a Divina", acompanhada apenas pelo piano

[47] Convém emendar que essas colorações de mediante não são, é claro, exclusividades da "dicção de Tom Jobim" e da "dicção de Chico Buarque" (TATIT, 1996: 164-187 e 233-263). Sem tentar uma listagem exaustiva, com datas aproximadas e incompletas, pode-se registrar que diferentes matizes da mediante se encontram na dicção de outros "atores da bossa nova" (CAVALCANTI, 2007: 73-160), em canções como: *Ciúme* e *Só mesmo por amor*, de Carlos Lyra, lançadas em 1959; *Canção que morre no ar* (c. 1962), de Carlos Lyra e Ronaldo Bôscoli; *Gente* (c.1965), *A resposta* (c.1965) e *O amor é chama* (c.1967), de Marcos Valle e Paulo Sérgio Valle; *Menina flor* (c. 1962), de Luiz Bonfá e Maria Helena Toledo; *Tetê* (c.1960), *Ah! Se eu pudesse* (c.1960-61), *A volta* (c. 1967) de Roberto Menescal e Ronaldo Bôscoli; *Dançar com você* [s.d.] e *Rio que vai, Rio que vem* [s.d.], de Menescal e Paulo César Feital; *Vai de vez* (c. 1964), de Menescal e Lula Freire; *Bye, bye, Brasil* (c. 1979), de Menescal e Chico Buarque; *Nara*, de Menescal e Joyce; *Canção do amanhecer* (c. 1965), de Edu Lobo e Vinicius de Moraes; *Canção do nosso amor* (c. 1966), de Ricardo Silveira e Dalton Medeiros; *Samba da pergunta* (ou *Astronauta*, c.1968), de Carlos Pingarilho e Marcos Vasconcellos. Algumas canções que empregam mediantes consagraram-se também como clássicos do ramo instrumental da bossa nova e do samba jazz, tais como: *Alegria de viver* (c.1962), de Luiz Eça e Fernanda Quinderé; *Alvorada* [s.d.], de Maurício Einhorn, Arnaldo Costa e Lula Freire, e *Baiãozinho* (c. 1963), de Eumir Deodato.

de Jobim, a passagem pela mediante (D:) ressoa junto aos versos "Se em vez de eu ver só minha sombra nessa estrada / Eu visse ao longo dessa estrada uma outra sombra a me seguir". Nessa esperançosa digressão pela mediante, como interpreta Sion (2015: 43), "o poeta tenta outra metáfora para fugir da solidão", no entanto, um verso adversativo ("Mas a verdade é que a cidade ficou longe") recompõe o trivial tom principal (Si♭ maior) e o enunciador "acorda do devaneio [...] convence-se do distanciamento real e aceita a angústia que isso lhe causa". Nessa afinidade entre harmonias e versos ecoa um trecho do famoso texto de contracapa que estampa este LP: "é possível mesmo que tudo isso se deva ao fato de que ele [Jobim] crê na poesia da música e eu [Vinícius] creio na música da poesia" (MORAES apud SION, 2015: 38).

A canção *Caminhos cruzados* é fruto da fecunda parceria entre Tom Jobim e Newton Mendonça. Veio a público como faixa 4 do LP *Silvia* (Odeon, MOFB 3034, LP/MONO, 1958). Em Lá maior, na voz de Sylvia Telles, a passagem pela mediante (C♯:), como em um suspiro, se faz ouvir ao final do verso rogativo "Deixa esse novo amor chegar". Todavia, os sete sustenidos de Dó♯ maior – uma espécie de "outro alguém" que parece "não entender" – se dissipam e gradualmente, lembrando a solução de *Estrada branca*, a armadura do tom principal se reestabelece enquanto ouvimos resignadamente os versos "Mesmo que depois / Seja imprescindível chorar".

Nestas canções os matizes da mediante interatuam com imagens de anseio não satisfeito: o desejo de que a solidão se desfaça, o desejo de um novo amor. E nessa interação, em certa medida e com o auxílio de Meyer (2000: 253-254), podemos encontrar traços de um singular aspecto daquela teia romântica que "penetrou em cada rincão da cultura e em todos os níveis da sociedade", a saber: o estado de devir.

> O Devir tem a ver com o anseio [...] não somente porque a perfeição – seja no amor, na beleza ou na alma – é um ideal irrealizável, mas também porque, paradoxalmente, a realização [da perfeição] seria ela mesma uma imperfeição. Pois o fechamento e a realização transformam o Devir em Ser, em "forma definitiva", segundo as palavras de Schlegel; e tal forma, rebaixada pelas imperfeições da incorporação material, nunca pode ser ideal e transcendente. Em outras palavras, a perfeição pode ser uma possibilidade conquanto que a potência do Devir impeça o ato de Ser[48] (MEYER, 2000: 302-303, tradução nossa).

Nesses termos, percebe-se a agudeza composicional: versos que evocam a potência de um desejo intenso exigem também harmonias capazes de ultrapassar o habitual. Harmonias que, indo além, excedam os limites diatônicos que, metaforicamente, expressam o ser natural da tonalidade. As harmonias mediantes podem sugerir essa potência, conquanto fugidias, não se estabeleçam de fato. Assim, guardadas as distâncias, proporções e especificidades, as estratégias descritas aqui mostram correlações com o "tumultuoso" programa que Wurth (2002) chama de "musicalmente sublime", pois, também em passagens como estas, música e versos estimulam uma dupla natureza. Dupla porque opera no limiar "entre a dor e o prazer",

[48] "El Devenir tiene que ver con el anhelo [...] no sólo porque la perfección – ya sea en el amor, en la belleza o en alma – és un ideal no realizable, sino porque, paradójicamente, la realización sería ella misma una imperfección. Porque el cierre y la consumación exigidos para la realización transforman el Devenir en Ser, en 'forma definitiva', según palabras de Schlegel; y dicha forma, rebajada por las imperfecciones de la incorporación material, nunca puede ser ideal y transcendente. En pocas palabras, la perfección puede ser una posibilidad sólo en tanto que la potencia de Devenir impida el acto de Ser" (MEYER, 2000: 302-303).

entre "a tensão e a trégua" e, precisamente devido à sua condição sensivelmente hesitante, se opõe a uma definitiva e satisfatória definição. Trata-se de um estado de "*Sehnsucht*" (anseio), de "expectativa sem fim" e de "irresolubilidade", que poderia ser caracterizado como a aflição causada por um querer intenso que constantemente deixa escapar sua meta, um mal-estar físico e afetivo provocado pelo esforço incapaz de alcançar um fim[49].

Há também um traço de "intenção poética", em sentido wagneriano[50], que se percebe em *Desafinado* e *Garota de Ipanema*. Nessas canções, pode-se observar a conscienciosa gestão bossa novista daquelas gradações por vezes referidas, na musicologia tradicional, através da antítese "*flatness*" e "*sharpness*" [51] (CHAFE, 2000: 148). No *Desafinado* – o samba bossa nova de Jobim e Newton Mendonça que, desde o surgimento naquele 1958, vem sendo canonizado como o "verdadeiro manifesto da BN" (BRITO, 1968: 38), ou o "samba mais emblemático da Bossa Nova" (MERHY, 2001: 35) –, pensado aqui em Fá maior, encontramos o bemolizado acorde napolitano (G♭7M, lídio), uma célebre inflexão "*flatness*" que aqui matiza a palavra "Deus" (no verso "O que Deus me deu")[52] . Logo adiante surge a contraposição, a inflexão *sharpness*, os três sustenidos de Lá maior, a mediante que parece abrilhantar aquele que é o núcleo reflexivo do "manifesto": "Que isso é bossa nova / Que isso é muito natural". Nessa espécie de "legitimação pela natureza" (SILVA, 2016: 498) o esforço de militância é franco e se volta sobre si mesmo: a naturalização do que seja a bossa nova está além do diatônico, no mesmo lugar harmônico que pôde expressar o "devir", aquele jogo duplo, de anseio e incompletude, que perpassa *Estrada branca* e *Caminhos cruzados*.

Com brilho no olhar e ais no peito, se a exitosa canção *Garota de Ipanema* de Jobim e Vinícius de Moraes, lançada em 1962, estiver também na tonalidade de Fá maior, vamos ouvir a passagem pela região de mediante (A:) na seção B, junto ao verso "Ah, porque tudo é tão triste". Neste caso, o engenho da "intenção poética" estimula uma breve digressão. Em seu estudo sobre "o significado em música", Oliveira (2010: 127-140) retoma pesquisas da área da psicologia que visam medir experimentalmente os *qualias* associados aos acordes. A partir de

[49] Alguns dos conceitos investigados por Wurth (2002), num estudo acerca da música instrumental culta produzida na Europa ocidental ao longo dos séculos XVIII e XIX, podem contribuir na caracterização desses processos que, com feições próprias, também chamam atenção em canções populares. São conceitos chave, que podem ajudar a traduzir conotações e a problematizar aquilo envolve a valoração desses matizes da mediante, consignados em termos como: intensificação, obscuridade (o que evita o explícito, o esclarecimento ou a clarificação), elevação, inspiração, sublimação, imperfeição, incompletude, hesitação, excesso, estranheza (sons inquietantes, misteriosos, sinistros), "*Ungeheuer*" ("monstro", no sentido romântico altamente elogioso que usamos quando reconhecemos que determinado artista é um "monstro"), virtuosismo, novidade, criatividade, imaginação e diferença.

[50] Conforme se observa em Freitas (2013a:17-30), em linhas gerais, no vocabulário conceitual do compositor e ensaísta alemão Richard Wagner (1813-1883), a "intenção poética" (*dichterische Absicht*) é percebida como uma espécie de "semente fertilizadora" com a qual "a poesia insemina a música". Nesta sugestiva analogia, a poesia é o "princípio masculino", o componente "racional, reflexivo, mas incapaz de conseguir um envolvimento genuíno e emocional da audiência". Por seu turno, a música é o "princípio feminino", a "expressão que só toma forma definida sob a influência verbal ou conceitual". "Dessa união procriativa nasce o drama musical" (GREY, 1995: 258-259).

[51] Como se sabe, as gradações "*flatness*" (ou "*darkness*"), em sentido anti-horário no ciclo de quintas e correlacionadas ao acréscimo de bemóis, sugestionam vinculação ao introspectivo, ao circunspecto, ao noturnal, ao melancólico e ao patético. Enquanto que, em sentido horário, com o acréscimo de sustenidos, as gradações "*sharpness*" sugerem vinculação ao claro e ao jubiloso numa afirmação de positividade ou plenitude. Recuperando a supracitada antítese evocada por Bribitzer-Stull (2006: 169), pode-se acrescentar que o sentido "*flatness*" tende a realçar pulsões de morte (Tânatos), enquanto que a direção "*sharpness*" celebra um conjunto de pulsões de vida (Eros). Sobre tais associações entre afeições humanas e torções cromáticas cf. Baker (1993), Meyer (2001: 225-229) e Salzer e Shachter (1999: 177-191).

[52] Sobre as conotações associadas ao acorde napolitano, cf. Freitas (2014b).

testes aplicados em ouvintes familiarizados com a música ocidental, foram obtidas impressões que caracterizam a harmonia de mediante como: diferente, calorosa, surpreendente positiva, algo que causa satisfação. Daí o estudo aponta: as relações de mediante "parecem evocar uma sensação de brilho e força maior do que uma tríade maior isolada ou pertencente ao campo harmônico [diatônico]" [53] (OLIVEIRA, 2010: 138). Apoiando-se em outras experiências e referências, Guest registra impressão semelhante: "Arriscamos dizer que na 'topografia' ou 'relevo' musical a direção ascendente [o aumento de sustenidos] busca o brilho […]. Experimente modular de Dó maior para Mi maior [...] note o 'brilho'" (GUEST, 2006: 89).

Com tais impressões, voltando a *Garota de Ipanema*, imaginemos algumas perguntas retóricas: seria apropriado associar *qualias* de mediante ao sofrido "Ah, porque tudo é tão triste"? Há um erro formal na canção? Um desacordo entre o "*sharpness*" da harmonia e o "*darkness*" da letra? Tomado em sentido restrito, a resposta pode ser: sim, nota-se uma desarmonia de afeições. Mas, em sentido menos literal, vale considerar que não é caso de erro, senão de uma caprichosa licença poética. Trata-se mais é de um chiste, uma fina ironia[54]. Assim, associadas a outros aspectos já comentados em extensas análises dedicadas à *Garota de Ipanema*, tais como as de Dietrich (2008: 73-88) e Tatit (2004: 191-197), as reluzentes pulsões da mediante revelam a astúcia oculta naquilo que o sofredor eu lírico verseja. O desacordo entre texto e música delata o jogo de sedução, pois dizendo o diverso daquilo que pretende dar a entender, o poeta finge dor, não é real o queixume enunciado em "Ah, porque estou tão sozinho", o carente verso que ouvimos matizado pelo patético acorde napolitano (G♭7M) seguido de seu melancólico IV7 *blues* (C♭7)[55].

E mais, é claro que, na envolvente bossa, nem tudo é assim "tão triste". E nem tudo é assim tão novo, se percebermos com Meneses (2012) que, contrapondo trechos de *Garota de Ipanema* a fragmentos da lavra da poetiza grega Safo de Lesbos – tais como "Oh bela, oh cheia de graça (Fr.4 dos Epitalâmios)", "O seu modo de andar, despertando os desejos (Fr.5)", "mais áurea que o ouro (Fr. 45)", "a coisa mais linda da terra (Fr.5)" –, nem tudo é desalento no "eros dociamargo (Fr.19)" que move a equação persuasiva em *Garota de Ipanema*. Nesta canção, permeando o diatonismo de Fá maior, as contrastantes e ecléticas figuras de harmonia – napolitano, IV7 *blues*, mediante (Lá maior, usualmente evocada pelo mais acabrunhado acorde de Fá♯ menor) e subdominante menor – são estereotipadas inflexões de comoção a serviço de um velho ardil masculino: a chantagem emocional que visa conquista amorosa.

---

[53] Oliveira (2010) comenta a pesquisa de David Huron (*Sweet Anticipation: The Psychology of Musical Expectation*). Os recortes amostrados nesta oportunidade estão muito abreviados e intencionalmente selecionados. Para uma apreciação apropriada, recomenda-se a leitura da referência citada.

[54] Relendo o poeta alemão Karl Wilhelm Friedrich von Schlegel (1772-1829), lembrado como "um dos fundadores do romantismo", Suzuki (1998: 197) traduz o termo "*Witz*" como "chiste" acrescentando que, neste contexto, a noção está associada ao ato, ou impulso, que revela engenhosidade, agudeza, espirituosidade, fantasia, imaginação, criatividade, versatilidade, entusiasmo, alimento. "*Witz*" – sintetiza Suzuki – "não tem um significado unívoco nos textos de Schlegel", desempenha a "função vital" de "articulador" ou "unificador orgânico" do sistema. Operando nos dois sentidos, "*Witz*" vincula "parte e todo, eu-indivíduo e eu-universo". Na crítica "*Witz*" é "princípio (antecipação divinatória da unidade do todo) e órgão (veículo de estímulo à realização dessa totalidade). [...] O chiste é a seiva do sistema orgânico, o fermento da genialidade" (SUZUKI, 1998: 221). Sobre o vasto campo de sentidos abarcados pelo termo "ironia", em síntese, Suzuki observa que a noção não deve ser entendida meramente como "zombaria retórica", pois, nesse cenário ironia "é sinônimo de 'intuição intelectual' e de 'onipotência' das disposições que estariam adormecidas, a ironia é 'consciência clara' (*klares Bewußtsein*), inteiramente lúcida, pois é a percepção da relatividade da oposição exterior-interior e, portanto, a capacidade de se situar na interface de um e outro: é o ponto de indiferença entre ambos" (SUZUKI, 1998: 163-165).

[55] Sobre a inflexão *blues* na seção B de *Garota de Ipanema*, cf. Freitas (2010: 785-791).

Criando um efeito de circularidade narrativa, ao final de *Garota de Ipanema*, a pulsão da mediante pode retornar se, na repetição do verso conclusivo "Por causa do amor", a última palavra "amor" for então harmonizada com o acorde de A7M (Fig. 7). Esse tipo de "equiparação tonal"[56], no caso um surpreendente A7M (III7M) em lugar do corriqueiro F7M (I7M), tornou-se uma espécie de maneirismo. Vale até uma generalização: indicada ou não nas cifras, toda canção bossa novista em tonalidade maior pode terminar com esta fórmula. Principalmente se a melodia gravitar em torno da $\hat{7}$ do tom principal que, com a viragem para o III7M, se converterá em quinta justa do novo acorde final. Podemos reouvir essa equiparação em versos finais que sugerem o indizível, como no caso de "Dizendo aquilo tudo, quase sem falar" da canção *Ah! Se eu pudesse* (c. 1962), de Roberto Menescal e Ronaldo Bôscoli. Ou que sugerem transportamento e êxtase, como em "Vem raiando a madrugada / Música no céu" da *Canção do amanhecer* (c. 1965), de Edu Lobo e Vinicius de Moraes. Em versos assim, a fórmula atua de modo análogo aos finais amostrados nas Figs. 7, 8 e 9.

Fig. 7: A terminação III7M em lugar de I7M em *Garota de Ipanema* de Tom Jobim e Vinícius de Moraes, 1962.

Fig. 8: A terminação com o III7M (Mediante) em *O barquinho* de Roberto Menescal e Ronaldo Bôscoli, 1961.

[56] "O conceito de equiparação tonal [*tonal pairing*], proposto por Bailey em 1985, admite que dois tons ou duas tônicas distintas possam ocupar o mais alto nível hierárquico de uma organização tonal. Na análise de Bailey do primeiro ato de *Tristan und Isolde*, um par de tríades A/C é identificado como dupla-tônica [*double-tonic*]. Para Bailey 'cada tríade pode servir de local representativo de um complexo tônica. Entretanto, dentro desse complexo, a cada momento, um dos dois elementos exerce a posição principal, enquanto o outro permanece subordinado'. [...] Lewis elaborou uma lista com as técnicas mais frequentes empregadas na equiparação tonal: 'exploração das funções harmônicas ambíguas e comuns. Implicação de duas tônicas em alternância ou sucessão. Uso de uma tônica para resolver a dominante de outra. Superposição direta de linhas e texturas subentendendo uma tônica naquilo que implica outra'" (DUDEQUE, 2005: 124). Na análise de Vincent D'Indy (1950: 151-152), a ideia de equiparação está sugerida numa imagem algo mais dramática e poética: Dó maior (e Lá menor) são tons "*de l' amour*" (por encantamento), enquanto que Lá maior é "*passion*". E o amor e a paixão (C e A) são, como se sabe, compossibilidades impulsivas que podem mesmo se entremesclar.

Fig. 9: A terminação III7M em lugar de I7M (A7M em lugar de F7M) em *Eu e a brisa*, Johnny Alf, 1967.

O caso de *Triste*, de 1967, com letra e música de Tom Jobim, também pede atenção. Tematizando o "sentimento de falta", um dos "arquétipos" que assombra "todas as coletividades e todas as individualidades através da história" (TATIT, 1996: 238), *Triste* enuncia seu tom principal (Si♭ maior na Fig. 10). Adiante, logo após a advertência "Ninguém pode viver de ilusão", ouvimos, com a sílaba forte do enfático advérbio "nunca" (em "Que nunca vai ser"), a estranha nota Dó♯ já na área tonal da mediante (Ré maior). A partir desta inflexão "*sharpness*" – que matiza o anseio em *Estrada branca* e *Caminhos cruzados*, a naturalização da identidade bossa nova em *Desafinado* e a ironia sedutora em *Garota de Ipanema* –, dissipando o estado de elevação e fantasia, reitera-se a dura moral: "Nunca vai dar, o sonhador tem que acordar". Então, aos poucos, como quem conta até dez numa *tetraktys* pitagórica, o diatonismo principal (Si♭ maior) se recompõe e, com isso, a inflexão mediante (D7M) pode sugestionar imagens de sonho e ilusão[57].

Neste caso (Fig. 10), apreciar a noção wagneriana de "intenção poética" (GREY, 1995: 258-259) oportuniza repensar termos de uma obstinada questão: considerando que *Triste* veio a público sem palavras – lançada como número instrumental no álbum *Wave* (A&M Records 393 002-2, 1967) –, nesta canção, a música (o "princípio feminino" para Wagner) teria sido a "semente fertilizadora"? As inflexões "*flatness*" (♭VI) e "*sharpness*" (III) que contorcem o plano tonal de *Triste* teriam "inseminado" a poesia (o "princípio masculino", o componente "racional" e "reflexivo" para Wagner)? Posta a ambiência da mediante, o poeta buscou "conteúdos emocionais" (a ilusão e o sonho contrapostos a tristeza e a solidão) que pudessem tematizar tal harmonia? Com a devida vênia aos preceitos de Wagner[58], pode-se ponderar que, ao fim e ao cabo, na manufatura da canção, a ordem dos fatores (sons ou palavras) não altera o

---

[57] Com a transcrição e análise de Mangueira (2015: 134-136), acrescenta-se que imagens de prazerosa ilusão e efeitos de mediante ressoam também na sofisticada *Ilusão à toa*, canção lembrada como "uma das joias do nosso cancioneiro" ou mesmo a "melhor composição" de Johnny Alf (RODRIGUES, 2012: 49-50), lançada no LP *Rapaz de bem* (RCA-BBL1155, mono), de 1961, com arranjos do experiente maestro Nelsinho do Trombone (Nelson Martins dos Santos). Em Ré♭ maior, entre expressões de distância, saudade, tristeza, desejo e ilusão, as harmonias da região de mediante (Fá maior) ressoam prolongando a finalização dos versos "Eu acho graça do meu pensamento / A conduzir o nosso amor discreto".

[58] Para recuperar minimamente que, em princípio, para Wagner as escolhas das regiões tonais são determinadas pela "motivação dramática", que é expressa em texto implicando "modulação emocional", vale reler uma passagem de *A obra de arte do futuro*: "Tomemos, por exemplo, um verso aliterativo de conteúdo emocional plenamente homogêneo, tal como '*Liebe gibt zum Leben Lust*' [o amor dá alegria à vida]. O músico, como nas raízes aliteradas se manifesta visivelmente aos acentos uma mesma sensação, tão pouco encontraria aqui um motivo natural para sair da tonalidade principal [...]. Tomemos pelo contrário um verso com sensações heterogêneas, tal como '*die Liebe bringt Lust und Leid*' [o amor traz prazer e dor]; aqui, assim como a aliteração associa dois sentimentos opostos, o músico se sentirá também inclinado a passar da tonalidade que soa em concordância com o primeiro sentimento a outra correspondente ao segundo sentimento" (WAGNER, 2003: 216).

resultado? Seja como for, repensar o assunto estimula observar estágios do processo de aculturação, consolidação e desgaste das *qualias* associadas aos matizes da mediante.

Fig. 10: A região de mediante no plano tonal de *Triste*, Tom Jobim, c. 1967 [59].

Chegando aos anos de 1970 – época que viu surgir *Madalena*, na voz de Elis Regina e arranjo de Chiquinho de Moraes (compacto duplo PHILIPS, 441.473, mono), sucesso de Ivan Lins e Ronaldo Monteiro em que os efeitos da mediante abrilhantam os versos "Até a lua / Se arrisca num palpite... " – vamos suspender essa mínima seleção de canções jobinianas com uma daquelas que, no título, trazem um nome de mulher. A associação entre mediantes e imagens de desejo e incompletude também ressoa em *Lígia*. Com a letra por fim gravada por Jobim, pensando na tonalidade de Dó maior, a insistente nota sensível – o si natural que, de três em três sílabas, ressoa nos versos "Es-que-ci no pi-ano / As bo-ba-gens de a-mor / Que eu iri-a [...]" –, sem efetiva resolução, finalmente se distende como quinta justa do acorde de mediante quando, em autocensura, o eu poético perde fôlego na sílaba final de "di-zer". Assim, ressoa um perfeito E7M que, flexionando uma "expectativa sem fim", ambiguamente, ajuda a sublimar um impulso erótico-amoroso em ato casto (tocar piano), este sim aceito e valorizado pelo entorno sócio moral da *persona* que enuncia a canção. Adiante, ouvindo o trecho musical com a última estrofe de *Lígia*, a vinculação da mediante com a ambiência "*sharpness*" não poderia ser mais clara: "Mas seus o-lhos mo-re-nos / Me me-tem mais me-do / Que um ra-io de sol" [60].

[59] Com os comentários anteriores, acerca do choro *Tua imagem* e do samba *Notícia*, note-se que a primeira parte do plano tonal de *Triste* (compassos 1 a 16) é demarcada pelos acordes B♭7M, G♭7M, D7M e B♭7M, conformando também o simétrico "ciclo de terças maiores", ou "ciclo de mediantes". Cf. Freitas (2014a).

[60] *Lígia* é um caso que favorece a observação de encaixes entre harmonias e versos, pois com as estrofes, versões e rascunhos, temos acesso a diferentes possibilidades experimentadas ou, por fim, escolhidas por Jobim. Dentre os diferentes grupos de 3 versos que se encaixam com essa passagem pela mediante, encontram-se: "E jamais ousaria / As bobagens de amor / Que outro vai te dizer"; "Eu jamais poderia casar com você / Fatalmente eu iria sofrer tanta dor / Para no fim te perder" que são os versos cantados por João

Colorações de mediante em canções de Chico Buarque e seus parceiros

Entre as lendas que amplificam o valor e os sentidos de *Lígia*, conta-se que em alguma etapa de revisão desta canção, Tom Jobim trocou ideias com Chico Buarque, um eminente interlocutor que, como se sabe, por diferentes vias, mantém fecunda conversação com músicos e músicas como estas até aqui comentadas. E novamente sem tentar inventários completos, ainda mais em repertório que segue frutificando, na vasta produção de Chico Buarque e seus parceiros os efeitos da mediante chamam atenção em diferentes momentos.

Na *Ópera do malandro*, escrita e produzida entre 1977 e 1978, abrindo a cena 2, que se passa num bordel da Lapa carioca, junto ao piano, uma das "vendedoras de boutique" canta a canção *Folhetim* e, entre provocadoras promessas, "Sempre à meia luz" (em Sol maior), o rebrilho dos cinco sustenidos da mediante (B:) é uma excitação ao erótico exagero: "Que és o maior e que me possuis".

Nos 12 primeiros versos de *Pivete*, canção de Francis Hime e Chico Buarque lançada em 1978, ouvimos mais um daqueles casos em que a mediante toma parte do mencionado "complexo A♭-C-E" (BRIBITZER-STULL, 2006)[61]. Situando as ações do personagem – em "No sinal fechado / Ele vende chiclete / Capricha na flanela / E se chama Pelé / Pinta na janela / Batalha algum trocado" – num estado de tensão latente, com nota pedal na dominante e suspensão da nota sensível, a harmonia parece estática, repetindo uma espécie de articulação cadencial primária: V7^{sus4} para I, no tom principal (Dó maior). Mas logo a cena se movimenta e, alterando o curso da narrativa, quando o pivete "Aponta um canivete / E até", surge a região de mediante (E:), um brilho de vida, ou pulsão de sobrevivência, que dinamiza ainda mais a peripécia. No corre-corre, ainda na área tonal de Mi maior, o pivete "Dobra a Carioca, olerê" e "Desce a Frei Caneca, olará". Logo, vai mais longe: com outro esforço, ao momento em que ouvimos "Se manda pra Tijuca / Sobe o Borel", surge a área tonal de A♭. Esquematicamente, esses três polos oriundos de diatonismos distintos e remotos (I:, III: e ♭VI:) alinhavam aquele simétrico trajeto por terças maiores que também apoia os passos de gigante projetados por John Coltrane na versada *Giant Steps*. Cancionalmente, fica a sugestão de que aqui, são passos de menino, um pivete sem nome que vive ou sobrevive nos limites da cidade. Daí *Pivete* segue seu curso, num plano tonal carregado de acidentes que intensifica a comoção numa canção cheia de incidentes.

Lançada em 1980 a canção *Bastidores*, de Chico Buarque, enfrenta uma trama de anseios e estados emocionais (a desilusão, o abandono, o ofício de cantar, etc.) que, oscilando por diferentes áreas tonais num denso tecido de rimas, acordes e desenhos melódicos, merece estudo à parte. Mas, por ora, se considerarmos que nas estâncias que começam com o expressivo "Cantei, cantei..." o tom principal é Dó maior, podemos ouvir a mediante (E:) matizando um sofisticado jogo de contraposições. Assim, após "E num instante de ilusão", a mediante surge em "Te vi pelo salão", uma imagem de deleite ou um engano dos sentidos que é logo emendada pelo "A caçoar de mim", verso cruel que,

---

Gilberto no álbum *The Best of Two Worlds* (Columbia PC 33703) de 1975. E ainda: "E jamais ousaria / As bobagens de amor / Que aprendi com você"; "Mas seus olhos castanhos / Me metem mais medo / Que um raio de sol"; "Fiz um samba canção / Das mentiras de amor / Que aprendi com você".

[61] Em 1978, *Pivete* foi lançada por Francis Hime, cantando em Dó maior, na faixa 1 do lado A do LP *Se porém fosse portanto* (Som Livre – 403 6172). E, no mesmo ano, também por Chico Buarque, cantando em Ré maior, na faixa 3 do lado B do LP *Chico Buarque* (Polygram/Philips, 6349 398).

ironicamente, persiste no diatonismo Mi maior. Note-se o pormenor: a sílaba final de "ilusão", com a nota Dó no grave, ressoa com o acorde de Am (vi grau de C:), e sua rima em "salão", com a nota Si natural no agudo (aquela nota sensível vertida em quinta justa), ressoa com E7M[62].

Fig. 11: A área tonal de mediante (G♯) no Interlúdio de *O Circo Místico*, Edu Lobo e Chico Buarque, c. 1983.

A canção *O Circo Místico* de Edu Lobo e Chico Buarque toma parte do exitoso espetáculo *O Grande Circo Místico* que estreou em 1983. Conforme a *lead sheet* publicada por Lobo (1992: 207-208) em Mi maior, entre os sentidos dos versos, da saga em cena, do discurso coreográfico e aquela "expressão do que aparece quando as palavras silenciam" (SAFATLE, 2014: 385), a inflexão *sharpness* da região de mediante (G♯:), como mostra a Fig. 11, se faz ouvir entre a segunda e terceira quadraturas do interlúdio instrumental[63].

Em *Chão de esmeralda*, canção de Hermínio Bello de Carvalho e Chico Buarque lançada em 1997, pode-se apreciar uma espécie de associação entre duas cores (o verde e o rosa) e duas

[62] Em 1980, *Bastidores* foi lançada em três LPs: *Velho amanhecer* (Ariola - 201.608) de Cristina Buarque; *Vida* (Philips, 6349.435) de Chico Buarque; e *Cauby! Cauby!* (Som Livre - 403.6218) de Cauby Peixoto.

[63] Este interlúdio instrumental não aparece na versão interpretada por Zizi Possi, em Fá maior, no álbum *O Grande Circo Místico* (Som Livre, 403.6275) lançado em 1983. Esta *lead sheet* (Fig. 11) adequa-se melhor à gravação de Edu Lobo em seu CD *Meia noite* (Velas, DM 139CD) lançado em 1995, cuja orquestração é de Cristóvão Bastos.

tonalidades (Ré maior e Fá♯ maior). Nesta exaltação à escola de samba Estação Primeira de Mangueira as imagens que metaforizam o verde ("Me sinto pisando/ Um chão de esmeralda"...) transitam por acordes vinculados ao tom principal (D:). E os versos que, em seguida, sugerem o rosa ("Sob uma chuva de rosas / meu sangue jorra das veias"...), anunciam a região de mediante (F♯:) que, com seus seis sustenidos, cintila plena nos versos "E tinge um tapete / Pra ela sambar / É a realeza dos bambas / Que quer se mostrar".

Para encerrar, uma última imagem buarquiana: retomando algo do drama e do anagrama de José de Alencar, na canção *Iracema voou*, lançada em 1998, uma jovem brasileira tenta a vida na América e lá enfrenta penosas condições: o frio, a "saudade do Ceará", a dificuldade com "o idioma inglês", o subemprego, o risco da ilegalidade, a dificuldade financeira, a esperança de um amor, a frustrada ambição de "estudar canto lírico". Mas, se esta canção estiver em Lá maior, vamos encontrar um momento de breve alívio, em "Vê um filme de quando em vez ..." que ressoa na área tonal de C♯ maior, uma compensativa mediante.

Ensaiando conclusões

> Convém lembrar, finalizando, que não há estrato exclusivo de significação. A depreensão de um processo persuasivo mais abrangente não suprime a vigência plena dos demais. Os níveis são sempre parte da análise, nunca da canção.
>
> Luiz Tatit, *O Cancionista* (1996: 263)

Considerar escolhas e combinações de áreas tonais e seus acordes é uma operação analítica que pode se somar aos diferentes enfoques que visam a apreciação crítica da música popular. Uma operação técnica que, em si mesma, pode se mostrar um tanto tautológica, mas que contaminada por outros elementos de atenção e interpretação, pode se aliar aos esforços que procuram ampliar nossa compreensão daquele incerto "fazer-se reconhecer" que aproxima diferentes pessoas e músicas. Ainda que especializada, ou mais voltada para as aulas de harmonia, essa consideração ao plano tonal pode nos ajudar a ouvir como uma música se articula em outras tomando parte de uma alongada conversa: a impura, transepocal, transnacional, transétnica e multidialetal conversa que as músicas tonais travam entre si. Notando que essas formas conversativas de invenção reforçam e ressignificam conotações que agregam valor e interferem nas posições ocupadas em determinados campos da música popular, observa-se aqui que sim: de modo consideravelmente raro e sutil, as harmonias de mediante tomam parte desta conversa[64].

Em si, tais harmonias não possuem superpoderes, mas, com outros componentes, podem contribuir na entonação de inclinações variantes, digamos – sempre na condição de possibilidade sugestiva, inexata, não fixa, não exclusiva e não autônoma: as sofisticadas mediantes podem entonar anseios de liberdade e aspirações correlatas, de vontade própria, superação, rebeldia e inconformismo. Podem evocar nostalgias de juventude, modulando saudades das promessas postas pela e para a juventude. Nostalgias de intuição, de uma ausente volição capaz de afrontar a razão, suas normas e leis, com franco desregramento e

[64] Aspectos das questões apontadas neste parágrafo vêm sendo desenvolvidos em trabalhos anteriores, cf. Freitas (2010, 2012, 2013a, 2013b, 2014a, 2014b).

primaz pressentimento. Mediantes podem sugerir erotismo, modulando estados de paixão e impulsos de amor. Sonorizam imagens de sonho, evasão, alheamento e devaneio, matizes de escapismo que, prometendo aprazimento, proveem algum alívio frente aos duros limites da vida. Mediantes são sons cromáticos que, com sucesso, se combinam aos diatônicos, com isso evocam a mística da "mistura", o elogio ao cruzamento ou hibridação de elementos eloquentes que, por sua vez, pode servir aos programas nacionalistas. Em ambiências poéticas, podem ressoar como brilho (da lua na *Madalena* de Ivan Lins, do sol na *Lígia* de Jobim) e também como brilhantismo, uma evidência de inspiração, sentimento, sensibilidade, criatividade e fantasia[65].

Mediantes são sinais de espírito e entusiasmo, de gosto invulgar e inconfundível. São harmonias de e para iniciados, estão associadas ao complexo e implicam virtuosismo composicional. Também matizam aquilo que se percebe, ou quer se dar a perceber, como algo espontâneo, instintivo, vibrante e intenso. Estão associadas ao achado, ao mito do pioneiro, ao que se pode entender como algo novo, ao domínio a ser desbravado. Assim, posto que tomam parte daquelas qualidades musicais que produzem "efeitos de êxtase e arrebatamento", que podem vencer a "capacidade de resistência do sujeito, subjugando-o", e que possuem aquela "grandeza desmesurada e concisão" que "tem a força de provocar em nós uma 'nostalgia infinita'" (SAFATLE, 2014: 385-386), as mediantes são efetivas na expressão do "sublime".

Colateralmente, evocando originalidade, portando a "auréola da livre-escolha" e escamoteando a estandardização, os efeitos de mediante podem também dar pistas de processos de pseudo-individuação, pois:

> como o sempre igual acaba por não comover, o processo de pseudo-individuação preenche a fórmula com detalhes, com efeitos, que garantem às canções uma aura de particularidade, de referências especificas aos indivíduos. Mas é mais que isso: "por pseudo-individuação entendemos o envolvimento da produção cultural de massa com a aureola da livre escolha [...] na base da própria estandardização" (ADORNO, *Sobre música popular*). Desta forma, os improvisos, os desvios, as inovações, são trazidos de volta a norma e oferecidos como possibilidades desta. Os efeitos previstos fornecem segurança a audição e ao consumo; garantem a sensação de satisfação, de proximidade, a música soa como natural. Ao contrário de uma simplicidade exagerada, as canções devem ser ricas em detalhes e citações (DIAS, 2000: 47-48).

---

65 Com Taruskin (1996: 258), aprecia-se algo mais do "efeito Beethoven". No primeiro movimento da *Sinfonia Pastoral* (n.6, op. 68, em Fá maior), de 1809, um segmento de três frases de quatro compassos (compassos 151 a 162) exposto na área tonal de Si♭ maior, é imediatamente reapresentado na contrastante região de Ré maior (a partir do compasso 163). A relação é ascendente (B♭: para D:) e pode ser lida como "tônica para mediante". Como se sabe, este primeiro movimento da *Pastoral* traz o subtítulo "despertar dos sentimentos felizes na chegada ao campo". E esta sugestão programática, correlacionada a escolhas como o contraste entre tônica e mediante, chancelada por um dos mais prestigiados formadores de opinião da cultura tonal, contribuiu, em alguma medida, para a afirmação da noção de que o movimento em direção aos sustenidos acrescenta brilho, magnitude e claridade ao discurso tonal.

As inovadoras harmonias de mediante tomam parte das estratégias que visam "ocultar a convenção sem renunciar a ela" (MEYER, 2000: 321), com isso, em detrimento daquilo que resulta da aprendizagem fundada na convenção, extrapolando o domínio do estrito raciocínio monocordista, mediantes denotam franqueza, sinceridade, honestidade e veracidade. Ou ainda, mediantes são apreciadas como revigorantes, surpreendentes, provocativas, cativantes e tentadoras, pois não estão presas ao julgo das progressões ditas "naturais" e "justas" (as normativas progressões de quintas). Sendo assim, e também colateralmente, apreende-se que a ordem natural segue sendo a norma: aquilo que se desvaloriza como harmonia comum, ao mesmo tempo se conserva como termo de comparação necessário para a apreciação da extraordinariedade da mediante. Então, com um efeito diferente daquele que é valorado como o principal, apreende-se que a mediante é também uma figura conservadora, já que sua excedência depende da ordem para ser reconhecida e valorizada. Essa figura de harmonia renova um antigo dogma – "*Contrariorum oppositione saeculi pulchritudo componitur* [a beleza do mundo resulta da oposição dos contrários, i.e., composição]" (AGOSTINHO apud TATARKIEWICZ, 1989: 66) –, uma junção de embelezamento que conserva valores sancionados pela cultura tonal. E, se a oposição posta pela mediante é uma expansão atualizadora de valores intrínsecos da velha harmonia, trata-se de um fora da ordem contido na ordem. Trata-se de um "*alea iacta est*" (a sorte está lançada) pré-assegurado, ou mesmo cristalizado, por uma vitoriosa estereotipia. Um "ir além" que já não oferece riscos aos limites.

Referências

ABREU, Bricio. Valsa de uma cidade: Lúcio Alves. *A Noite*, Rio de Janeiro, p. 5-6, 5 maio 1955.

ABROMONT, Claude; MONTALEMBERT, Eugène de. *Guide de la théorie de la musique*. Paris: Fayard, 2001.

ADORNO, Theodor. *Beethoven.* Madrid: Akal Ed., 2003.

______. *Filosofia da nova música*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2004.

ALF, Johnny. Causos contados por Johnny Alf [extras]. In: *Uma noite em 67*. Direção: TERRA, Renato e CALIL, Ricardo. Documentário. DVD. São Paulo: Video Filmes. 2010.

ALMEIDA, Renato. *História da música brasileira*. Rio de Janeiro, Briguiet & Comp., 1926.

AMÁDIO, José. Ninguém conhece ninguém: José Amádio apresenta Flávio Cavalcanti. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, p. 40-45, 27 out. 1971.

BAKER, James M. Chromaticism in Classical Music. In: HATCH, Christopher; BERNSTEIN, David W. (Ed.). *Music Theory and the Exploration of the Past.* Chicago: Chicago University Press, 1993. p. 233-307.

BITTENCOURT, Alexis da Silveira. *A guitarra trio inspirada em Johnny Alf e João Donato*. Dissertação (Mestrado em Música). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2006.

BOLLOS, Liliana Harb. Canção do Amor Demais: marco da música popular brasileira contemporânea. *Per musi*, Belo Horizonte, v. 22, p. 83-89, 2010.

BRIBITZER-STULL, Matthew. The A♭–C–E Complex: The Origin and Function of Chromatic Major Third Collections in Nineteenth-Century Music. *Music Theory Spectrum*, v. 28, p. 167–190, 2006.

BRITO, Brasil Rocha. Bossa nova. In: CAMPOS, Augusto de. *Balanço da bossa*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1968. p. 17-40.

CARTER, Paul Scott. *Retrogressive Harmonic Motion as Structural and Stylistic Characteristic of Pop-Rock Music*. Dissertation (PhD). College-Conservatory of Music: Theory, University of Cincinnati, 2005.

CASTAGNA, Paulo Augusto. O movimento musical romântico no Brasil. *Apostila 12 do curso História da Música Brasileira*, UNESP. São Paulo, 2003. Não publicado.

______. *Um século de música brasileira, de José Rodrigues Barbosa*. (Relatório de Pesquisa) 2007. Não publicado.

CASTRO, Ruy. *Chega de saudade*: a história e as histórias da Bossa Nova. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CAVALCANTI, Alberto Roseiro. *Música popular*: janela espelho entre o Brasil e o mundo. Tese (Doutorado em Sociologia). Programa de Pós-Graduação em Sociologia. Universidade de Brasília, Brasília, 2007.

CAZES, Henrique. *Choro*: do quintal ao municipal. São Paulo: Ed. 34, 1998.

______. O choro cantado: um século de muitas tentativas e poucos acertos. In: MATOS, Cláudia; TRAVASSOS, Elizabeth; MEDEIROS, Fernanda (Org.). *Palavra cantada*: ensaios sobre poesia, música e voz. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008. p. 171-180.

CHAFE, Eric Thomas. *Analyzing Bach Cantatas*. New York: Oxford University Press, 2000.

COKER, Jerry; KNAPP, Bob; VINCENT, Larry. *Hearin' the Changes: Dealing with Unknown Tunes by Ear*. Rottenburg: Advance Music, 1997.

CURI, Miguel. Comentário. *A Noite*, Rio de Janeiro, p. 5, 5 maio 1955.

DAHLHAUS, Carl. *La idea de la música absoluta*. Barcelona: Idea Books, 1999.

______. *Studies in the Origin of Harmonic Tonality*. Oxford: Princeton University Press, 1990.

DIAS, Marcia Tosta. *Os donos da voz*: indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura. São Paulo: FAPESP, 2000.

DIETRICH, Peter. *Semiótica do discurso musical*: uma discussão a partir das canções de Chico Buarque. Tese (Doutorado em Linguística). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

D'INDY, Paul Marie Théodore Vincent. *Cours de composition musicale* (*troisième livre*). Paris: A. Durand, 1950.

DINIZ, André. *Almanaque do choro*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003.

______. *Joaquim Callado, o pai do choro*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.

DONATO, Sílvia. Lucio Alves fala sobre festival do disco. *A Noite*, Rio de Janeiro, p. 6, ed. de 20 de junho de 1955.

DRABKIN, Willian. Um panorama da música de Beethoven. In: COOPER, Barry (Org.). *Beethoven*: um compêndio. Rio de Janeiro: Zahar Ed., 1996. p. 214-226.

DUDEQUE, Norton Eloy. *Music Theory and Analysis in the Writings of Arnold Schoenberg*. Aldershot: Ashgate, 2005.

ECO, Mister. Madrugada. *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, p. 6, 14 dez.1958.

EPSTEIN, Daniel Mark. *A balada de Bob Dylan*: um retrato musical. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

EVANGELISTA, Ronaldo. Não há música feita no Brasil sem influência de Ary Barroso. *Folha de São Paulo*, n.p., 20 ago. 2010.

FISCHERMAN, Diego. *Efecto Beethoven*: complejidad y valor en la música de tradición popular. Buenos Aires: Paidós, 2004.

FORTE, Allen. *The American Popular Ballad of the Golden Era 1924-50*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1995.

FREITAS, Sérgio Paulo Ribeiro de. Acordes e desacordos: ideário schoenberguiano, harmonias wagnerianas e valoração em música popular. *Música Popular em Revista*, Campinas, v. 2, p. 1-35, 2013a.

______. Ciclos de terças em certas canções da música popular no Brasil. *Per Musi*, Belo Horizonte, n. 29, p.126-147, 2014a.

______. Memórias e histórias do acorde napolitano e de suas funções em certas canções da música popular no Brasil. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo: n. 29, p.15-57, 2014b.

______. Da harmonia pela harmonia: sobre formalismo e seus impactos na ideia de harmonia funcional. *Revista do Conservatório de Música da UFPel*, Pelotas, n. 5. p. 1-35, 2012.

______. Dominante menor e música popular no Brasil: vale ferir a norma tonal? *TRANS - Revista Transcultural de Música*, Barcelona, v. 17, p. 1-47, 2013b.

______. *Que acorde ponho aqui?* Harmonia, práticas teóricas e o estudo de planos tonais em música popular. Tese (Doutorado em Música). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2010.

FRITH, Simon. *Ritos de la interpretación.* Sobre el valor de la música popular. Buenos Aires: Paidos Argentina, 2014.

FUBINI, Enrico. *Estética da música*. Lisboa: Edições 70, 2008.

FURTADO FILHO, João Ernani. Samba exaltação: fantasia de um Brasil brasileiro. In: MORAES, José Geraldo Vinci de; SALIBA, Elias Thomé (Orgs.). *História e música no Brasil*. São Paulo: Alameda: 2010. p. 269-318.

GARCIA, Walter. *Melancolias, mercadorias*: Dorival Caymmi, Chico Buarque o Pregão de Rua e a canção popular-comercial no Brasil. Cotia: Ateliê Ed., 2013.

GREY, Thomas S. Um glossário wagneriano. In: MILLINGTON, Barry (Org.). *Wagner um compêndio*. Rio de Janeiro: Zahar Ed., 1995. p. 254-270.

GUEST, Ian. *Arranjo, método prático*. v. 2. Rio de Janeiro: Lumiar, 1996.

______. *Harmonia, método prático*. v. 2. Rio de Janeiro: Lumiar, 2006.

HAUDENSCHILD, André Rocha Leite: "*A caminho do mar*": a experiência da modernidade na Bossa Nova. Tese (Doutorado em Literatura). Centro de Comunicação e Expressão, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2014.

HOMEM, Wagner; LA ROSA, Bruno. *Histórias de canções*: Vinicius de Moraes. São Paulo: Leya, 2013.

KARG-ELERT, Sigfrid. *Precepts on the Polarity of Sound and Tonality*. The Logic of Harmony. Victoria: Harold Fabrikant, 2007.

KOIDIN, Julie. *Os sorrisos do choro.* São Paulo: Global Choro Music, 2011.

KURTH, Ernst. *Romantische Harmonik und Ihre Krise in Wagners 'Tristan'.* Berlin, Cachdruck Hildesheim, 1968.

LA MOTTE, Diether de. *Armonía*. Barcelona: Editorial Labor, 1993.

LAUTENSCHLAGER, Lucienne. *A cidade maravilhosa no léxico de canções brasileiras compostas entre as décadas de 1930 e 1960*. Dissertação (Mestrado em Filologia e Língua Portuguesa). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, USP, São Paulo, 2015.

LINS, Ivan. *Songbook Ivan Lins*. Rio de Janeiro: Lumiar Ed., 2005.

LOBO, Edu. *Songbook Edu Lobo*. Rio de Janeiro: Lumiar Ed., 1992.

LÓPEZ-CANO, Rubén. Más allá de la intertextualidad. Tópicos musicales, esquemas narrativos, ironía y cinismo en la hibridación musical de la era global. Nassarre: *Revista aragonesa de musicología*, v. 21, n. 1, p. 59-76, 2005.

MAGALDI, Cristina. Cosmopolitismo e world music no Rio de Janeiro na passagem para o século XX. *Música Popular em Revista*, v.2, p. 42-85, 2013.

MANGUEIRA, Bruno Rosas. O uso de vizinhanças de terceira em harmonias de Hélio Delmiro. In: ENCONTRO BRASILEIRO DE MÚSICA POPULAR NA UNIVERSIDADE - MUSPOPUNI, 1, 2015, Porto Alegre. *Anais...* Porto Alegre: Marcavisual, 2015. p. 128-139.

MARCONDES, Marcos (Ed.). *Enciclopédia da música brasileira*: erudita, folclórica, popular. São Paulo: Art Ed., 1977.

MARIA, Antônio. *O jornal de Antônio Maria*. Rio de Janeiro: Ed. Saga, 1968.

MATOS, Claudia Neiva de. O lirismo no samba: o eu poético e seus parceiros na obra de Nelson Cavaquinho. In: ULHÔA, Martha; OCHOA, Ana Maria (Orgs.) *Música popular na América Latina*: pontos de escuta. Porto Alegre: Ed. da UFRGS, 2005. p. 112-131.

MÁXIMO, João; DIDIER, Carlos. *Noel Rosa*: uma biografia. Brasília, DF: Linha Gráfica Ed., 1990.

MENESES, Adélia Bezerra de. Garota de Mitilene. *Estudos Avançados*, São Paulo, v. 26, n. 76, p. 299-310, dez. 2012.

MENEZES BASTOS, Rafael José de. "MPB", o Quê? Breve história antropológica de um nome, que virou sigla, que virou nome. *Antropologia em Primeira Mão*, v. 116, p. 1-12, 2009.

______. A origem do samba como invenção do Brasil: sobre o Feitio de Oração de Vadico e Noel Rosa (por que as canções têm música?). *Cadernos de estudo de analise musical*, São Paulo/Belo Horizonte, n.8, p. 1-29, 1996.

______. Les Batutas, 1922: uma antropologia da noite parisiense. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, v. 20, n.58, p. 177-196. 2005.

MERHY, Silvio Augusto. *Bossa nova*: a permanência do samba entre a preservação e a ruptura. Tese (Doutorado em História Social). Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2001.

MEYER, Leonard B. *El estilo en la música. Teoria musical, história* e *ideologia*. Madrid: Ed. Pirámide, 2000.

______. *La emoción y el significado en la música*. Madrid: Alianza Ed., 2001.

NASCIMENTO, Hermilson Garcia do. *Custódio Mesquita*: o que seu piano revelou. Dissertação (Mestrado em Música). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2001.

OLIVEIRA, Luís Felipe. *A emergência do significado em música*. Tese (Doutorado em Música). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2010.

OLIVEIRA PINTO, Tiago de. As cores do som: estruturas sonoras e concepção estética na música afro-brasileira. *África - Revista do Centro de Estudos Africanos*, USP, São Paulo, v. 22-23, p. 87-109, 2001.

OLIVEN, Ruben George. *Violência e cultura no Brasil*. Petrópolis: Vozes, 1982.

ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 2001.

POUND, Ezra. *ABC da literatura*. São Paulo: Cultrix, 1986.

REESE, Gustave. *La música en la edad media*: con una introducción sobre la música en la edad antigua. Madrid: Alianza Ed., 1989.

REZENDE, Gabriel Sampaio Souza Lima. *O problema da tradição na trajetória de Jacob do Bandolim*: comentários à história oficial do choro. Tese (Doutorado em Música). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2014.

RIEMANN, Hugo. *Dictionary of Music*. London: Augener, 1908.

RODRIGUES, João Carlos. *Johnny Alf*: duas ou três coisas que você não sabe. São Paulo, SP: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2012

ROSEN, Charles. *A geração romântica*. São Paulo: Edusp, 2000.

______. *Formas de sonata*. Barcelona: Labor, 1987.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Diccionario de música*. Madrid: Ed. Akal, 2007.

RUSHTON, Julian. Tierce de Picardie. In: SADIE, Stanley (Ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians,* v. 25. Londres: McMillan, 2001. p. 469.

SAFATLE, Vladimir. Sublime por atrofia: Beethoven, Webern e a reconstrução adorniana do conceito de sublime. In: NOVAES, Adauto. *O silêncio e a prosa do mundo*. São Paulo: Ed. SESC, 2014. p. 383-407.

SALZER, Felix; SHACHTER, Carl. *El contrapunto en la composición*: el estudio de la conducción de las voces. Barcelona: Idea Books, 1999.

SANTOS, Rafael dos. O feitio da inovação na década de 1930: a contribuição de Vadico para a música popular brasileira. *Per Musi*, Belo Horizonte, n.14, p. 33-43, 2006.

SCHENKER, Heinrich. *Tratado de armonia*. Madrid: Real Musical, 1990.

SCHOENBERG, Arnold. *Funções estruturais da harmonia*. São Paulo: Via Lettera, 2004.

______. *Harmonia*. São Paulo: Ed. da Unesp, 2001.

SCOTT, Richard J. *Chord Progressions for Songwriters*. New York: Writers Club Press, 2003.

SÈVE, Mario; SOUZA, Rogério; DININHO (Orgs.). 2011a. *Choro* (Songbook). 3 v. São Paulo: Irmãos Vitale. 2009-2011.

SHUKER, Roy. *Vocabulário de música pop*. São Paulo: Hedra, 1999.

SILVA, Luiz Eduardo Castelões Pereira da. Formas de legitimação em música. *OuvirOUver* (Uberlândia. Impresso), v. 12, p. 494-504, 2016.

SION, Roberto. *A arte de arranjar e procedimentos usados no arranjo sinfônico para a canção Estrada Branca de Tom Jobim e Vinicius de Moraes.* Tese (Doutorado em Música). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2015.

SOLMAN, Joseph. *Mozartiana*: dois séculos de notas, citações e anedotas sobre Wolfgang Amadeus Mozart. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991.

SOUZA, David Pereira de. O xote Yara, de Anacleto de Medeiros. *Cadernos do Colóquio,* UNIRIO (PPGM), v. 5, n.1, p. 32-41, 2002.

SUZUKI, Márcio. *O gênio romântico*: crítica e história da filosofia em Friedrich Schlegel. São Paulo: Iluminuras, 1998

TAGG, Philip; CLARIDA, Bob. *Ten Little Title Tunes: Towards a Musicology of the Mass Media*. New York & Montréal: The Mass Media Music Scholars' Press, 2003.

TAGG, Philip. *Everyday Tonality: Towards a Tonal Theory of What Most People Hear*. New York & Montréal: The Mass Media Scholars' Press, Inc., 2009.

TARASTI, Eero. *A Theory of Musical Semiotics*. Bloomington: Indiana University, 1994.

TARUSKIN, Richard. *Stravinsky and the Russian Traditions*. Berkeley: University of California Press, 1996.

TATARKIEWICZ, Wladyslaw. *Historia de la estética*. Madrid: Ed. Akal, 1989.

TATIT, Luiz. *O cancionista*: composição de canções no Brasil. São Paulo: EDUSP, 1996.

______. *O século da canção*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2004.

TISCHLER, Hans. Chromatic Mediants: A Facet of Musical Romanticism. *Journal of Music Theory*, v. 2, n. 1, p. 94-97, 1958.

TRAVASSOS, Elizabeth. *Modernismo e música brasileira*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2000.

WAGNER, Richard. *A obra de arte do futuro*. Lisboa: Antígona, 2003.

WAIZBORT, Leopoldo. Chaves para ouvir Schumann (Paralipomena à Kreisleriana - I). *Novos Estudos*, CEBRAP, São Paulo, v. 75, p. 185-210, 2006.

WILLIAMS, Raymond. *Marxismo e literatura*. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

WURTH, Kiene Brillenburg. *Musically Sublime*: Indeterminacy, Infinity, Irresolvability. Tese (Doutorado em Música). The University of Groningen, 2002.

Sérgio Paulo Ribeiro de Freitas é professor na Universidade do Estado de Santa Catarina (Florianópolis, Brasil) onde atua nos campos da teoria e análise musical, contraponto, arranjo, música popular e harmonia tonal. É membro dos grupos de pesquisa "Processos músico instrumentais" (Udesc) e "Música Popular: história, produção e linguagem" (Unicamp). Atualmente coordena a pesquisa "Para tudo na vida tem um acorde? Da persistência das ideias românticas na apreciação valorativa da música popular". sergio.freitas@udesc.br